INDICE DEL VOLUME XV

MEMORIE

ARTE CONTEMPORANEA

VARIETÀ

MEMORIE

Musica dell'Hindustan.

I.

Cenni preliminari.

Generalmente si ha qui in Italia una ben pallida idea della musica dell'Hindustan. L'argomento è stato trattato da varii orientalisti stranieri, come: N. Captain, A. Willard, Sir William Jones, Sir W. Ouseley, J. D. Paterson, Francis Fowke, Francis Gladwin, William C. Stafford, J. Nathan, Col. French ed altri, ma i loro lavori sono così poco conosciuti in Italia che si può, senza tema di errare, asserire che la musica dell'Hindustan è sconosciuta fra noi. Quel poco che se ne conosce è stato generalmente appreso dai varii *touristes* che di quando in quando hanno spinto le loro visite fino alle rive del Gange, ma le loro impressioni sono tutt'altro che favorevoli. Essi raccontano che la musica dell'Hindustan non è che un assordante rumore d'instrumenti primitivi e non produce che una orribile cacofonia. Niente di più sbagliato. Ora io faccio questa osservazione: È generalmente ammesso che l'Italia sia la culla della musica, ma se uno straniero venuto per poco tempo nel nostro paese, limitasse le sue osservazioni alla musica degli organettisti o di altri suonatori ambulanti, e poi, ritornato in patria, avesse la pretesa di dare il suo giudizio sulla musica italiana, temo che tale sua opinione sarebbe tutt'altro che favorevole al nostro valore musicale, ma sarebbe al medesimo tempo avventata ed inesatta. Lo

stesso accade in India. La maggior parte degli Europei che la visitano non hanno nè tempo, nè volontà da dedicare allo studio di questa scienza affascinante, ma pure avventano, con leggerezza grandissima, la loro opinione sulla stessa.

L'autore di questo piccolo lavoro è stato per ben 18 anni in mezzo agli Hindu e, da prima per curiosità e poi con vero interesse, ha cercato di conoscere qualcosa della loro musica e può assicurare che essa riesce, allo studioso, interessantissima.

Sangita. — La musica in generale, in Hindustano, si chiama *Sangita.* Questa parola deriva dal sanscrito e significa l'unione di tre cose: *Gita* (canto), *Vadia* (percussione) e *Nrita* (ballo). La musica vocale ed instrumentale si chiama: *Sangita Shastra* e vien divisa in due parti: *Aupattica,* cioè teorica, e *Kriasidaha,* pratica.

Vi sono due specie di *Sangita*: il *Marga Sangita* ed il *Desi Sangita.* Il primo tratta della musica classica, cioè quella inventata dai *Riscis* e dai *Gandharvas* — musicisti del Paradiso d'Indra — ed esistente fra gli Ariani, la seconda comprende tutti gli altri stili di musica.

Il *Marga Sangita* è — secondo gli Hindu — di origine divina, come spiegherò nel successivo paragrafo, mentre il *Desi Sangita* è una derivazione del precedente ed è subordinato alle maniere, abitudini e caratteristiche del popolo.

La musica è di origine divina. — L'India è un paese di tradizioni antichissime. M. Bailly suppone che gli Hindu conoscessero perfino l'astronomia oltre 3000 avanti Cristo. Non so se tale asserzione possa esser del tutto giusta, ma è certo che l'India possiede un passato glorioso, secondo a nessun'altra nazione, e ne fan fede i ricordi storici ed i monumenti meravigliosi che tutt'ora vi si ammirano.

Nella letteratura degli Hindu tutta la natura vien rappresentata come cosa animata, e viene, anzi, personificata. Essi dicono che le Arti Belle sono di origine divina e che tutta la scienza umana deriva dai *Vedas.* Infatti non vi è umana invenzione che possa scuoterli o sorprenderli. Tutto, secondo loro, è già stato preveduto nei *Vedas.* Anzi, essi dicono, vi fu un tempo in cui l'uomo era di ora assai più avanzato e perfezionato, ma, per volontà divina, venne la

decadenza e tutto rovinò e si perdè. Il mondo però sta ora nuovamente avanzando per la incrollabile legge della evoluzione, fondamento delle religioni Brahmana e Buddista, e, non essendoci limite alla potenza della mente umana, i *Guru* Hindu (asceti che coltivano le scienze) assicurano prossima un' êra in cui l'uomo perverrà ad insperata perfezione morale e materiale. Chiedo venia per la breve digressione.

Fra i *Vedas* merita particolare distinzione il *Samaveda,* il quale non viene letto ma cantato e colui che lo canta si chiama *Samaga.* Da questo *Samaveda* — secondo quanto dicono gli antichi scrittori sanscrita — fu derivato l'*Upaveda*, libro dei *Gandharvas* — il quale è attribuito direttamente a *Chrisna*, il *Supremo potere preservatore*; cosicchè l'affascinante arte della musica fu comunicata agli uomini da *Brahama* e da *Saresvati*, di lui moglie — o, veramente, l'*attivo potere di Brahama* — dea della poesia. Al loro figlio *Narad* viene attribuita l'invenzione del *Vina*, il quale è il più antico instrumento musicale indiano che si conosca e, cosa strana, è ancora il più perfetto. Nei sacri *Shastras* tale instrumento viene chiamato *Cacciapi* ed anche *Testudo*, e più appresso ne darò un'ampia descrizione.

La musica Hindu data dall'età Vedica. — La musica nei tempi remotissimi fu coltivata dai *Riscis* e dai *Gandharvas*, i quali la perfezionarono moltissimo. L'*Upaveda*, libro dei *Gandharvas* è — come ho detto — una derivazione del *Samaveda* e questo prova che la musica dell'Hindu data sino dai primordii della Storia, cioè dall'*Età Vedica.*

Antichi compositori. — I più celebri fra gli antichi musicisti Hindu sono *Narada*, *Tambaru*, *Haku* e *Bharat.* Quest'ultimo, vissuto molti secoli prima dell'êra cristiana, fu il primo che introdusse il *Natac*, che è un dramma con canzoni e ballabili, ed è anche l'autore di un sistema musicale che tutt' ora conserva il di lui nome.

Costumi Hindu. — Il popolo Hindu è conservatore per eccellenza. Ebbe giorni di grande splendore e segnò pagine brillantissime nella storia, ma dacchè cominciò la decadenza che inesorabile è continuata fino all'epoca presente, sembra che la mente dei poveri Hindu siasi oscurata al punto da non permettere loro neppure un lieve tentativo di progresso. Nelle loro abitudini famigliari, nei loro usi e costumi e nel loro pensiero essi sono oggigiorno proprio gli stessi come i loro

antenati di 3000 anni fa. Gli Hindu — come è noto — sono divisi in « caste »: ogni gradazione sociale forma come un gruppo a parte, e nessuno da una « casta » può in alcun modo passare ad un'altra; cosicchè si hanno intiere generazioni di preti, di soldati, di commercianti, di agricoltori, di servi, ecc.

In questo stato di cose è evidente che, in assenza del progresso intellettuale, le arti belle sieno rimaste per secoli come immerse in sonno profondo, e la musica sia oggi quasi la stessa di come lo era all'epoca Ariana. Però, sebbene non abbia progredito, essa rimane pur sempre un ricordo glorioso e superbo di un' epoca perduta. Gli antichi canti greci e romani, di poi le canzoni bizantine, la liturgia ortodossa e, finalmente, le cantilene gregoriane che tutt'ora vengono cantate nelle nostre chiese, hanno per pietra fondamentale il ritmo della musica Ariana, la quale dall'India passò nella Persía, e quindi nella Grecia ed in Europa. Oltre a ciò la religione istessa non ha mai permesso loro di alterare benchè minimamente le loro nozioni e tradizioni musicali.

Leggi Egizie. — Tale restrizione si nota anche in Egitto. Secondo Platone (*Legislazione*, 2° Dialogo) gli Egizii dovevano, per legge, attenersi esclusivamente a quelle melodie che chiamavano *I poemi di Isis*, le quali non potevano in alcun modo essere alterate o modificate. I legislatori Egizii decretarono che queste melodie dovevano essere eseguite nei templi tal quali esse erano, e che sarebbe stata un'empietà l'apportarci il benchè minimo cambiamento. Anzi essi proibirono altresì di creare nuove melodie, o di trasportare in Egitto melodie di altri paesi. Tale legge vien considerata da Platone giustissima perchè, secondo il grande filosofo, la musica, se distolta dalla sua missione divina, facilmente diviene un mezzo per incoraggiare la licenza e provocare la corruzione dei costumi.

Gli antichi canti Hindu sono l'apice della perfezione. — Quando ho detto che la musica dell'Hindustan è oggi all'incirca come era all'epoca Ariana non ho espresso chiaramente il mio pensiero. La musica Hindu non è, purtroppo, oggi che una pallida idea di quello che fu nel suo glorioso passato, ma ho inteso dire che in tutti questi secoli nessuno ha mai cercato apportarvi alcuna innovazione o miglioramento. Ciò non era possibile per le restrizioni religiose di cui ho parlato e poi anche perchè effettivamente, secondo lo

spirito della popolazione, la loro musica non è suscettibile di miglioramento. Essi considerano i loro canti sacri che chiamano *Raga* e *Raghine* — di cui parlerò diffusamente più appresso — come l'apice della perfezione musicale e, come tale, incompatibile di alcuna innovazione.

Nuove melodie sono state create e tuttodì si creano, ma i compositori Hindu non le ritengono che derivazioni dei suddetti canti sacri. In tal modo si è venuto a togliere alla musica che si è man mano composta il carattere dell'originalità.

Quattro sistemi musicali. — Negli *Shastra* si parla di quattro sistemi musicali e sembra infatti che gli antichi filosofi Hindu li conoscessero a perfezione: sfortunatamente tali sistemi complicatissimi sono per la massima parte indecifrabili. Il primo di questi sistemi è attribuito a *Brahma*, il secondo a *Barat*, il terzo ad *Hanumanta* ed il quarto a *Kalvinath*.

Trattati musicali più moderni. — Ci sono però varii trattati sul *Sangita*. Scritti originalmente in sanscrito sono stati tradotti nelle lingue Hindu e Persiana con le debite note e spiegazioni.

I più recenti sono il *Nadpuran*, il *Ragarnavu*, il *Sabhavinod*, il *Ragdarpan* ed il *Sangitadarpan*. Vi sono anche dei piccoli lavori più recenti di autori Mussulmani, quali sono lo *Hakim Salamat Ali Khan* ed il *Tohfuht-ul Hind*, entrambi di *Mirsa Khan*.

Divisioni del Sangita. — Gli autori Hindu dividono il *Sangita* in sette parti:

1ª *Sur-Udhaie*, la quale tratta delle note e loro divisioni e suddivisioni.

2ª *Rag-Udhaie*, la quale tratta delle sacre melodie (*Raga* e *Raghine*).

3ª *Tal-Udhaie*, la quale spiega la misura ed il modo di battere il tempo.

4ª *Nrit-Udhaie*, che si occupa dei *Nautch* (balli).

5ª *Aurth-Udhaie*, la quale tratta delle poesie da musicarsi.

6ª *Bhav-Udhaie*, la quale insegna l'espressione da darsi alle varie melodie e l'azione scenica in caso di lavori da eseguirsi in teatro.

7ª *Hust-Udhaie*, la quale tratta dei varii istrumenti musicali.

Aupattica e Kriasidaha, cioè teoria e pratica. — Però malgrado tutti questi trattati in India è rarissimo di trovare un esecutore che conosca la teoria (*Aupattica*) della musica, come è egualmente raro di trovare uno che, conoscendo bene la teoria musicale, sia in pari tempo buon esecutore o nel canto o nello istrumentale. Sin dai tempi più remoti la *Gandharva-Veda* (scienza musicale) fu coltivata soltanto dai filosofi e dai letterati, ma questi dotti, per natura asceti, per quanto profondamente la conoscessero, si guardavano bene dal porre in pratica (*Kriasidaha*) la teoria che avevano appresa, e ciò ha continuato fino al giorno presente: anche oggi si hanno in India moltissimi scienziati, versatissimi nella musica del loro paese; anzi l'autore ha avuto l'onore di conoscere a Calcutta il Dottor Raggia Sir *Sourindro Mohun Tagore*, il quale, nella musica, è una vera arca di scienza, ma pure anch'egli, come gli altri dotti, non *pratica* la musica e limita il suo studio alla *teoria* della stessa. Coloro invece che praticano oggi il *Sangita*, vale a dire i cantanti ed i suonatori dei varii instrumenti, sono sfortunatamente persone dell'infimo strato sociale: essi sono ignorantissimi della *Gandharva Veda* e cantano e suonano a orecchio quello che fu loro insegnato dai loro padri. Questa classe sociale è formata da persone tutt'altro che scrupolose per la moralità e la virtù, e sebbene il nobile Hindu si ritenga contaminato dal solo contatto con tal gente sguazzante nel vizio, con gente che, anzi, dal vizio trae la propria sussistenza, pure egli non le nega il di lui appoggio morale e materiale. Nell'occasione di feste, matrimoni, illustri visite, nascite ed altre simili ricorrenze famigliari o pubbliche ed anche nelle funeralie, le *Nautch-Valli* (cantanti-ballerine) sono ricercatissime e molto profumatamente pagate, ed esse, sfarzosamente vestite di sete e broccati costosissimi, e ricoperte di gioielli, intervengono alle feste con la inevitabile ed interminabile scorta dei loro amanti, parenti, amici ed ammiratori, i quali ne accompagnano con varii instrumenti o con la voce le loro canzoni. E talune delle loro canzoni sono appunto le Sacre Melodie degli antichi *Hindu*, le quali ricevono così un'ingiusta ed ignobile profanazione.

Potere della musica secondo gli Hindu. — È innegabile che il potere della musica sulla mente umana è sempre stato grandissimo e tale da promuoverne ed accrescerne le passioni e gl'istinti.

Gli Hindu però nei loro racconti in cui magnificano questa potenza cadono nell'esagerazione e nel grottesco.

Essi attribuiscono alla musica le azioni più strane e miracolose. Secondo loro la musica ha non solo un immediato effetto sugli uomini ma anche sugli animali e sulle cose inanimate. Essi raccontano di artisti alla cui voce le belve della foresta accorrevano come attratte da irresistibile fascino. Anzi — dicono essi — la voce di taluni era talmente potente che le roccie e le montagne istesse ne fremevano ed i fiumi arrestavano il loro corso. A Sir William Jones, valoroso orientalista, fu raccontato che due antilopi selvaggie uscivano dalla foresta e si recavano presso al luogo ove *Sirag-Udi-Doulab* usava soffermarsi a cantare e lo ascoltavano come rapite in estasi profonda: se non che quel bruto un giorno ne abbattè una con il suo arco. Allo stesso Sir W. Jones fu anche narrato che quando *Mirsa-Mohamed*, soprannominato *Bul-Bul* (1), celebre flautista, suonava un giorno a numerosa compagnia in un giardino presso *Chiras*, varii usignoli, attratti dalla musica affascinante, si avvicinarono saltellando di ramo in ramo fino al luogo ove *Bul-Bul* suonava e si misero a cantare e gorgheggiare ansiosamente quasi volessero sorpassare l'instrumento meraviglioso che produceva tanto volume di melodia. Ma, stanchi e sopraffatti, essi ad uno ad uno caddero a terra inerti, quasi in estasi, dalla quale però furono sollecitamente tratti da *Mirsa Mohamed* stesso con un repentino cambiamento di tono e di movimento. Lasciando però queste storie a chi vuol crederle, è un fatto che l'autore ha personalmente notato molte volte l'effetto sorprendente che la musica produce sopra i serpenti: questi udendo il suono di una piccola zampogna (*pungi*) modulata dai *Sarp-Valla* (incantatori di serpenti) escono dai loro nascondigli e si lasciano afferrare senza quasi alcuna resistenza.

Poesia e Musica. — È stata quasi sempre l'abitudine dei compositori Hindu di musicare essi stessi le loro proprie poesie; è — fin anco oggi — raro che un musicista imprenda a rivestir di note il lavoro poetico di un altro, cosicchè l'insieme del lavoro riesce quasi sempre imperfetto.

---

(1) Uocello simile al nostro usignolo.

Nella musica moderna si trovano assai belle composizioni su versi brutti, zoppicanti e vuoti di senso, e, d'altra parte, si trovano poesie bellissime sposate ad una musica assolutamente insulsa. Ciò avviene secondo che l'autore è miglior poeta o miglior musicista, perchè l'accoppiamento della perfetta capacità poetica e musicale è ben raro si verifichi nella stessa persona.

II.

Raga e Raghine.

(Rag-udhaie).

Leggende sui Raga. — Gli Hindu hanno conservato 36 antichissime melodie, sei delle quali si chiamano *Raga* e le altre trenta *Raghine*. Vi sono varie tradizioni circa l'origine di queste melodie, alle quali si attribuiscono misteriosi e miracolosi poteri. Dei sei *Raga* i primi cinque vengono attribuiti a *Mahadeo*, il dio dalle cinque teste. Il sesto *Raga* dicesi fu composto da *Parbatti*, di lui moglie. Le trenta *Raghine* vengono attribuite a Brahma. È impossibile il transcrivere esattamente queste melodie col nostro sistema musicale, perchè non vi è modo d'indicare quelle lievissime depressioni e alzamenti di voce di cui esse son piene: ma di ciò ne parlerò più appresso quando esporrò la teoria dei *Sruti*. La potenza magica della lira di Orfeo o del flauto di Timoteo è un nulla in confronto delle virtù soprannaturali che le leggende attribuiscono a queste Sacre melodie. Dicesi che *Mia Susine*, una famosa cantante vissuta durante il regno dell'Imperatore *Akbar*, cantò uno dei *Raga* a mezzogiorno: orbene la virtù del di lei canto fu tale che, istantaneamente, le tenebre sopravvennero e, nel perimetro della voce dell'artista si fece notte profonda. Ad un altro *Raga* viene attribuito il potere di attirare la pioggia. Un altro ha quello di incantare le tigri, i leoni, i serpenti, ecc. Il *Raga Dipak* ha fama di una potenza ancor più straordinaria, poichè — dice la leggenda — distruggeva col fuoco chiunque ardiva cantarlo. L'Imperatore *Akbar* — dicesi — volle provare il potere di questo *Raga* e comandò ad uno

dei suoi artisti — certo *Naik Gopal* — di cantarlo. Il pover'uomo pianse, si raccomandò, supplicò — tutto fu inutile — dovette ubbidire all'ordine del suo sovrano. Egli allora pensò di immergersi nell'acqua e poter così, forse, scampar la vita. Vana speranza: non appena cominciò a cantare le note fatali un fuoco inesorabile, distruggitore, si sprigionò dal di lui corpo e lo incenerì.

Lasciando da parte la leggenda circa la loro origine divina è certo che l'origine di questi *Raga* e *Raghine* è immensamente poetica, e si vede pur chiaramente che l'autore di queste melodie ha voluto formare una certa aureola di sentimento attorno alle stesse. Egli quindi immaginò che vi siano sei *Raga* — specie di divinità — i quali presiedano ad altrettante melodie; e che ogni *Raga* abbia un certo numero di mogli, le quali sono le *Raghine*, e queste non sono che le melodie derivate dal *Raga* da cui dipendono. Ciò stabilito lo sconosciuto autore procedette ad assegnare fantastici nomi e leggende ai *Raga* ed alle *Raghine*. Lo stesso autore, o forse altri dopo di lui, comprese che il numero delle melodie si sarebbe, col tempo, accresciuto, ed allora pensò che i *Raga* e le *Raghine*, come sposi affettuosi, avrebbero avuto dei figli, e questi chiamò *Putrus* e *Bhargiaias*, cioè derivazioni dalle melodie originali. Questi ultimi sono 48 essendone assegnati otto a ciascun *Raga*.

I sei Raga principali. — I sei *Raga* principali sono i seguenti:

Bhairon, *Malcus*, *Hindol*, *Dipac*, *Sri* e *Megh*.

È noto che gli Hindu dividono l'anno in sei stagioni, cioè:

Vasant	(primavera e piccole pioggie)	nei mesi di	*Falcun* e *Chyt*	(Febbraio-Marzo).
Grishmu	(estate)	"	*Baisak* e *Jeth*	(Aprile-Maggio).
Barkha	(grandi pioggie)	"	*Asar* e *Sravun*	(Giugno-Luglio).
Surat	(stagione bella)	"	*Bhadru* e *Ashvin*	(Agosto-Settembre).
Hem	(autunno)	"	*Cartic* e *Haghan*	(Ottobre-Novembre).
Scisoir	(inverno)	"	*Pus* e *Mag*	(Dicembre-Gennaio).

E ciascun *Raga* col suo seguito di mogli (*Raghine*) e figli (*Putrus* e *Bhargiaias*), viene esclusivamente cantato in una data stagione, anzi è assolutamente escluso il caso di cantare un *Raga* fuori della stagione a lui appropriata: ciò sarebbe considerato come impropizio ed assurdo. Cosicchè il *Baga Bhairon* vien cantato in *Surat*, il

Malcus in *Sciscir*, il *Raga Hindul* in *Vasant*, il *Dipac* in *Grishmu*, il *Sri* in *Hem* ed il *Megh* in *Barkha*.

Credo non sia fuor di posto una piccola descrizione dei sei *Raga* e delle loro trenta mogli *Raghine*.

Raga Bhairon.

Questo *Raga* è personificato in *Mahadeo* o *Sciva*, una delle tre principali divinità degli *Hindu*.

È raffigurato in un mendicante (sanaiasi), di gentile aspetto. Ha il corpo spalmato di cenere ed i capelli annodati al di sopra della testa, nel modo usato dai *Gioghi* e dai *Fachiri*. Nello sfondo del quadro, al disopra della testa di *Bhairon*, scorre il sacro *Gange*. *Bhairon* ha tre occhi, il terzo nel mezzo della fronte. Ha un serpente attorcigliato al corpo ed una fila di teschi umani pendente dal collo. Impugna il *Sacro Tridente*: è questo un emblema religioso tenuto in grande venerazione dagli *Hindu*, il quale solo i *Brahmani* possono portare. In alcune pitture questo *Raga* si vede cavalcare un enorme buffalo, in altre è seduto pacificamente sopra una pelle di elefante.

Raghine dipendenti da Bhairon. — *Bhairon* ha cinque mogli o *Raghine*: *Bhairavi*, *Bhurari*, *Madmad*, *Sindvi e Bangal*.

Bhairavi vien rappresentata come la moglie prediletta di *Bhairon*. Essa è giovane, delicata, bellissima. Vestita di un candido *Sari* (scialle), ha il contorno dei piedi graziosamente colorato in rosso (1). Essa, seduta sulla cima di una roccia, canta una soave canzone e con i *Mangira* (2) ne marca il tempo.

Burari, la seconda moglie di *Bhairon*, pure bellissima, è sfarzosamente vestita e adorna di ricchissimi gioielli: pure, questa *Raghine*, malgrado moglie di un dio, è di costumi tutt'altro che irreprensibili: essa tradisce il di lei sposo impunemente e viene anzi, nelle pitture, raffigurata insieme all'amante.

Pare che — secondo gl'*Hindu* — neppur gli Dei siano privilegiati in materia d'infedeltà coniugali.

(1) Uso tuttora praticato dalle donne Hindu di condizione civile.

(2) Piccoli piatti.

Madmad, la terza *Raghine* di *Bhairon*, è tutta color oro, ed anche le di lei vesti hanno un eguale splendore. Anche questa, forse dietro il cattivo esempio della precedente, passa il tempo allegramente con l'amante malgrado il divino consorte.

La quarta, *Sindvi*, vien rappresentata come una donna feroce e sanguinaria. È vestita da un *Sari* rosso ed ha i capelli disciolti giù per le spalle. Impugna energicamente il *Tridente* ed è furiosa per l'indugio che pone il di lei innamorato nel venire a trovarla.

La quinta, *Bangal*, raffigura una *Gioghine*, sacerdotessa mendicante. È, dalla testa ai piedi, spalmata di cenere e rivestita di un giallo *Sari*. I di lei capelli, incolti ed arruffati, sono annodati al disopra della testa, come usano i *fachiri*, ed ha in mano il *Sacro Tridente*. *Bangal* sarebbe una moglie ideale per *Bhairon*, che pure è rappresentato come un *Sanaiasi*, ma egli preferisce *Bhairavi*, e meno male che questa lo ama perchè con le altre tre ci fa una assai brutta figura per un dio!

Raga Malcus.

Malcus. — Questo vien rappresentato come un giovane bellissimo, aitante della persona, roseo in volto, vestito con abiti di seta azzurra e circondato da giovani donne che lo ricolmano di affettuose premure. Egli, però, mal corrisponde alle gentilezze loro, perchè per le troppo copiose libazioni, si è ridotto in un compassionevole stato di ubbriachezza. Questo è effettivamente contrario alle prescrizioni della religione degli Hindu, ed è curioso e strano che venga attribuito ad un dio un vizio che — secondo gli Shastras — è abbominevole.

Sue Raghine. — Le cinque *Raghine* che dipendono da *Malcus* sono le seguenti:

La prima, *Tori*, biancovestita e profumata con canfora e saffrano, suona il *Vina* con tal maestria che gli animali, abbandonata la pastura, le si fanno d'attorno affascinati per ascoltare le meravigliose melodie che escono dal di lei istrumento.

La seconda è *Guri* — una bella bruna — che ha anch'essa la abitudine poco estetica del suo consorte. Questa *Raghine* ha voce dolcissima e canta con molta grazia e leggiadria, ma, avendo troppo sacrificato a Bacco, è costretta ad interrompere la sua canzone.

La terza, *Gumcari*, ci vien dipinta come affranta dalla più profonda angoscia. Essa si è assisa sotto un albero ed il dolore transparisce da tutta la sua persona. Poveretta, langue per la troppo prolungata assenza del suo innamorato.

La quarta, *Cambavati*, — bellissima — è l'antitesi della precedente. Tutta dedita al piacere della musica e del ballo, noncurante di tutto, vive solo per la gioia e per l'amore.

L'ultima, *Cucab*, è piena di languore per il troppo amore che porta al suo amante: essa è pallida, con labbra voluttuose ed ha gli occhi cerchiati in nero; malgrado sia stanca ed abbattuta vede con rincrescimento l'appressarsi dell'alba che la dividerà dal suo innamorato.

RAGA HINDOL.

Hindol. — Questo *Raga* è simboleggiato in un bellissimo giovane, vestito con abiti color oro, trapunti con preziosi gioielli che lo fanno risplendere come un sole, egli è in un giardino pieno di fiori olezzanti, mollemente adagiato su di un trapezio d'oro appeso ad un grosso albero. Si vede chiaramente che il tropppo abuso dei piaceri lo ha reso indolente e pigro. Egli è circondato da varie ninfe le quali gli porgono frutta e dolci e lievemente ne spingono il trapezio avanti e indietro.

Sue Raghine. — *Rancari* è vestita di un *Sari* azzurro e profumata con muschio. Essa è pallida e addolorata per avere inutilmente atteso tutta la notte l'amante. Questi è venuto, ma solo al mattino ed essa teme che qualche fortunata rivale le rubi il di lui affetto.

Desak viene invece descritta come una donna piena di vigoria e di sentimenti bellicosi. Vestita come un'amazzone è superba per il valore addimostrato nell'innumerevoli combattimenti nei quali sempre vittoriosamente difese il di lei amante.

Lalit, altra moglie di Hindol, è una donna di carattere vano e leggero: è addolorata per l'assenza dell'amante, ma non di meno, con civetteria indicibile, impiega il suo tempo ad abbigliarsi ed adornarsi con gioielli e fiori.

Bilavali, bellissima oltre ogni dire, vestita con un *Sari* di color rosa, è innamoratissima del suo sposo che attende impazientemente.

Patmangiari. Questa poveretta è stata abbandonata dall'amante e piange e si lamenta della sua solitudine. Potrebbe invece consolarsi col suo *Hindol!*

RAGA DIPAK.

Dipak. — Questo è il famoso *Raga Dipak*, che — secondo la leggenda — incenerisce chiunque ardisca cantarlo. Sembra però che i moderni Hindu non condividano troppo la paura che ne avevano gli antichi, perchè tal *Raga* è oggi diffusamente cantato nella stagione a lui propizia, e a dire il vero, senza che si verifichino i terribili effetti a lui, dalla leggenda, attribuiti. Questo *Raga* è simboleggiato in un bel giovane, ardente e forte, tutto vestito in rosso e con imperioso ed energico sembiante. Egli monta un furioso elefante che riesce a dominare perfettamente. Varie donne lo accompagnano e si addimostrano innamoratissime di lui.

Sue Raghine. — *Desi* è la prima *Raghine* dipendente da questo *Raga.* Essa nutre per il di lei amante — che non è *Dipak* — un ardentissimo amore: lo ha atteso a lungo ma siccome egli tarda a venire, la separazione le riesce talmente insopportabile che decide recarsi presso di lui.

Camod è un'altra *Raghine* di *Dipak* ed ha una descrizione simile alla precedente: essa è talmente infatuata dall'amore per il suo amante che, non potendo vivere da lui separata, per incontrarlo decide sfidare di nottetempo il terrore della foresta e spingersi ad attraversarla; senonchè, giunta nel più fitto del bosco, essa si ferma titubante ed atterrita di trovarsi sola in tanta immensità. Mentre prima si credeva capace di affrontare qualunque pericolo, essa trema ora al più lievo rumore di foglia che si muova all'alito della brezza notturna. Mi sembra che l'antico autore di queste leggende abbia in *Camod* fatto una felice riproduzione dell'eterno carattere femminile.

Nat è assai diversa dalle altre *Raghine* del *Dipak.* Essa è nobile e grande: più che l'amore essa desidera la gloria ed offre un bel contrasto allo sdolcinato languore delle sue compagne. Vestita con abiti maschili inforca un focoso destriero e sfida gli uomini a combattere con lei.

Kidara. Ecco un'altra stranezza che non può a meno di riuscire

curiosissima. Questa è una delle *Raghine* di *Dipak* — cioè simboleggia una delle di lui mogli — ed ecco che invece viene rappresentata sotto forma maschile, cioè di un guerriero impugnante la spada mentre con la mano sinistra stringe un grosso dente di elefante!

Kanara è la quinta *Raghine* di *Dipak* e vien descritta come un'avvenente donzella, molto amante della musica.

Raga Sri.

Sri. — Questo quarto *Raga* viene rappresentato come un giovane principe di grande avvenenza è gentilezza: egli è vestito di seta bianca ed ha attorno al collo numerose fila di rubini e diamanti. Siede su di un ricchissimo trono tutto gemmato e tiene in mano un loto. Vari musicisti, di ambo i sessi, gli fanno corona e cantano e suonano in di lui onore.

Sue Raghine. — Le *Raghine* dipendenti da questo *Raga* sono le seguenti:

Malsri, la quale viene rappresentata come donna affascinantissima, seduta sotto un albero di *Mango* in un giardino tutto smagliante di fiori. Essa è in compagnia di varie avvenenti damigelle e gode del bellissimo e verdeggiante panorama che da ogni lato si svolge al di lei sguardo.

Marva, la seconda, è vestita con abiti di broccato d'oro ed ha al collo una collana di fiori freschi. Essa attende l'arrivo dello sposo.

Dhanasri è simboleggiata da una formosissima fanciulla, a cui, sfortunatamente, la bellezza non ha valso per conservarle l'amore dello sposo. Essa langue nella solitudine, e, seduta sotto un albero *Mulsri*, è accasciata dal dolore e grida invano le sue pene ai venti e al bosco.

Vasant simboleggia la primavera: tempo di allegria e di feste.

Asavari, è la quinta *Raghine* di *Sri Raga*: essa è fanciulla di fattezze delicate, ma invece — forse per contrasto — offre una pittura assai ripugnante. *Asavari* è di colore scurissimo, quasi nero: un grosso serpente le si è attorcigliato alle gambe ed al corpo, ed ha i capelli incolti ed annodati, senza grazia alcuna, al disopra

della testa. Lo sfondo del quadro contribuisce anche a dare alla scena una tinta lugubre. Esso rappresenta roccie, cupe caverne, malagevoli sentieri, e nell'insieme ci dà l'idea di una solitudine tetra, profonda, opprimente.

Raga Megh.

Megh. — Il sesto *Raga* è simboleggiato in un guerriero truce e selvaggio impugnante la spada in atteggiamento di sfida.

Sue Raghine. — Le sue *Raghine* sono le seguenti:

Tune. Questa donzella soffre pene tremende per l'amore che tutta l'ha conquisa e che le fa bruciare il sangue: essa, per calmare la cocente febbre che la divora, si è posta alle tempie delle foglie di *loto.*

Malar è simboleggiata in una fanciulla pallida, dai lineamenti abbattuti e sconvolti: la poveretta è separata dal suo amante e ne piange amaramente la lontananza. Essa è però una valente musicista e cerca consolazione nel canto mentre col *Vina* accompagna la sua triste canzone.

Gugri è una cantatrice di vezzoso aspetto, vestita di un rosso *Sari* ed adorna di ricchissimi gioielli.

Bupali, bellissima e gentile, è vestita di bianco e profumata con canfora e saffrano. Ha la testa ed il seno adorni di fiori e stringe nelle braccia il di lei amante favorito.

Descar, è simile alla precedente e in identico atteggiamento: solo invece di fiori è adorna di perle ed ha la faccia decorata con fregi gialli.

Chiedo venia al lettore per averlo annoiato con questa lunga enumerazione dei *Raga* e delle *Raghine*, ma è così poetica e gentile l'idea degli Hindu di personificare i loro canti, che ho creduto bene dover diffondermici un poco. Naturalmente tali canti, se bene eseguiti, dànno l'espressione che vien loro attribuita dalla loro personificazione.

Rága composti. — Dai sunnominati sei *Raga* e trenta *Raghine* i moderni musicisti hanno ricavato innumerevoli quantità di canti, prendendo qualche spunto o battuta da due, tre, quattro o più *Raga* o *Raghine.* Queste nuove melodie non sono in sostanza che derivazioni dai primitivi *Raga* e non hanno di per sè stesse alcuna origi-

nalità. Esse vengono chiamate « *Raga Composti* » e sono classificate coll'indicazione dei *Raga* dai quali sono state derivate. Questi « *Raga composti* » vengono poi uniti fra loro con lo stesso sistema e così si è venuto man mano formando — e si forma tutt'oggi — un considerevole numero di canti tutti originalmente derivati da sei principali *Raga* e rispettive *Raghine*. Una vera moltiplicazione!

Tre classi di Raga e Raghine e loro denominazione. — Quando più appresso parlerò delle Scale della musica Hindu spiegherò come vi sia una particolare varietà in cui si omettono una o due date note, cosicchè si hanno scale di sette note, altre di sei ed altre di solo cinque note. Tale caratteristica è effettivamente originata da quei *Raga*, *Raghine* e loro derivazioni, in cui viene sistematicamente omessa una nota oppur due note. Cosicchè si hanno tre classi (*Giati*) di *Raga* e *Raghine*: — quelli composti da tutte le sette note e si chiamano *Sampurnu*, quelli in cui viene omessa una nota e son chiamati *Kadir*, oppure *Sciarava*, e finalmente quelli in cui si omettono due note. Questi ultimi sono naturalmente modulati solo su cinque note e si chiamano *Udu* oppure *Orava*.

III.

Note e Srutis.

(Sur-Udhaie).

Denominazione delle note. — La scala musicale in sanscrito vien chiamata *Sargam* o *Suaragrama*, il che è una derivazione dal nome delle prime tre note musicali *Sa*, *Ri* e *Ga*. Il numero delle note è lo stesso come nella musica europea, cioè sette, e sono le seguenti:

Sciargia	(do)
Risciaba	(re)
Gandara	(mi)
Madiama	(fa)
Panciama	(sol)
Daivata	(la)
Nisciada	(si),

ma per abbreviazione si chiamano soltanto:

SA RI GA MA PA DA NI.

Divinità protettrici delle note. — Gli antichi Hindu, amanti com'erano del fantastico, hanno posto le sette note sotto la protezione di sette *Adisht'Hatri Devatas* o divinità, cioè:

Sciargia è sotto la protezione del dio *Agni*,
Risciaba di *Brahma*,
Gandara di *Sarasvati*,
Madiama di *Mahadeo*,
Panciama di *Sri* o *Lacshmi*,
Daivata di *Ganesh*,
Nisciada di *Suria*.

Tre ottave. — Vi sono tre ottave nella musica degli Hindu e corrispondono alle tre divisioni che essi fanno della voce umana, che chiamano: *Mandrà*, *Madía* e *Tarà*. Cosicchè la scala Mandrà è quella dell'ottava più bassa e corrisponde alle note più profonde della voce umana; *Madía* è la centrale ed essi la considerano corrispondente alle note di gola; la terza, *Tarà*, è l'ottava più alta.

Sruti o suddivisione delle note. — Fin qui la musica Hindu non presenta difficoltà, ma ove queste sorgono innumerevoli — specialmente per noi Europei — è nella suddivisione delle note, cioè nei *Sruti*. In questi *Sruti* consiste tutta la differenza tra la nostra e la musica dell'Hindustan: essi sono un po' della maniera dell'antica musica ellenica, cioè, invece di essere intervalli regolari di mezzo tono, sono più minute suddivisioni che, nella musica Hindu, corrispondono a terzi e a quarti di tono. Dicono gli scrittori sanscrita: il *Nada* (suono) produce i *Sruti* (intervalli); — i *Sruti* producono i *Suara* (toni); — i *Suara* producono i *March'Hana* (scale) ed i *March'Hana* il *Tana* (canto).

Non è facile, per noi Europei, di potere esattamente precisare gli *Sruti* ed anche i più reputati orientalisti riconoscono la loro imperfezione in tal materia. Si tratta di un piccolissimo intervallo ed il nostro orecchio non essendovi educato non riesce ad afferrarlo e molto meno ad eseguirlo.

Anzi varii scrittori europei, mentre riconoscono gli *Sruti* in teoria, non esitano a dichiararli un' impossibilità nella pratica. Ciò non è per nulla vero. È certo che si richiede un orecchio perfetto e molto raffinato per poter produrre con la voce o sul *Vina* tali minutissimi intervalli, ma è un fatto che i musicisti Hindu ci riescono perfettamente, ed anzi è appunto in tale caratteristica qualità che consiste tutta la bellezza e originalità della musica Hindu.

Valore e nome dei Sruti. — Ogni ottava è composta di ventidue *Sruti*, e questi sono — come ho detto — di un terzo e di un quarto di tono, secondo la nota a cui appartengono. Così dal *Sa* (do) al *Ri* (re) vi sono quattro *Sruti*, cioè ognuno ha il valore di un quarto di tono, dal *Ri* al *Ga* (mi) ve ne sono tre, quindi il valore di questi è di un terzo di tono ciascuno. Dal *Ga* al *Ma* (fa) ve ne sono due, cioè un quarto di tono ognuno, dal *Ma* al *Pa* (sol) quattro (un quarto di tono), dal *Pa* al *Da* (la) quattro (un quarto di tono), dal *Da* al *Ni* (si) tre (un terzo di tono), e dal *Ni* al *Sa* due, cioè del valore di un quarto di tono ciascuno.

Per maggior chiarezza espongo tutti i ventidue *Sruti* nella seguente tavoletta con i loro nomi:

SA (do)	1° *Tivrà* (corrispondente al *Sa*),
	2° *Cumudvati*,
	3° *Manda*,
	4° *Ciandovati*,
RI (re)	5° *Daiavati* (corrispondente al *Ri*),
	6° *Rangiani*,
	7° *Rattica*,
GA (mi)	8° *Raudri* (corrispondente al *Ga*),
	9° *Croda*,
MA (fa)	10° *Bagerica* (corrispondente al *Ma*),
	11° *Prasarini*,
	12° *Priti*,
	13° *Margiani*,
PA (sol)	14° *Ksciti* (corrispondente al *Pa*),
	15° *Racta*,
	16° *Sandipani*,
	17° *Alapini*,

DA (la) 18° *Madanti* (corrispondente al *Da*),
19° *Rohini*,
20° *Ramaia*,
NI (si) 21° *Ugra* (corrispondente al *Ni*),
22° *Ksciobini*.

Adunque mentre la scala della musica nostra ha dodici regolari intervalli di mezzo tono ciascuno, la scala Hindu ne ha 22 ed è così suddivisa:

1° DO,
2° DO $+\frac{1}{4}$ di tono, $=$ *do* $\frac{1}{4}$ #,
3° DO $+\frac{1}{2}$ tono, $=$ *do* #,
4° DO $+\frac{3}{4}$ di tono, $=$ *do* $\frac{3}{4}$ #,
5° RE,
6° RE $+\frac{1}{3}$ di tono, $=$ *re* $\frac{1}{3}$ # } manca il *re* #,
7° RE $+\frac{2}{3}$ di tono, $=$ *re* $\frac{2}{3}$ # }
8° MI,
9° MI $+\frac{1}{4}$ di tono, $=$ *mi* $\frac{1}{4}$ #,
10° FA,
11° FA $+\frac{1}{4}$ di tono, $=$ *fa* $\frac{1}{4}$ #,
12° FA $+\frac{1}{2}$ tono, $=$ *fa* #,
13° FA $+\frac{3}{4}$ di tono, $=$ *fa* $\frac{3}{4}$ #,
14° SOL,
15° SOL $+\frac{1}{4}$ di tono, $=$ *sol* $\frac{1}{4}$ #,
16° SOL $+\frac{1}{2}$ tono, $=$ *sol* #,
17° SOL $+\frac{3}{4}$ di tono, $=$ *sol* $\frac{3}{4}$ #,
18° LA,
19° LA $+\frac{1}{3}$ di tono, $=$ *la* $\frac{1}{3}$ # } manca il *la* #,
20° LA $+\frac{2}{3}$ di tono, $=$ *la* $\frac{2}{3}$ # }

21° SI,

22° SI $+\frac{1}{4}$ di tono, $= si \frac{1}{4}$ ♯.

Il seguente specchietto dà la completa scala Hindu e dimostra il rapporto della stessa con la nostra scala cromatica:

Facilmente si comprenderà tutta l'impossibilità di rendere con le nostre note le melodie Hindu: nelle nostre transcrizioni non si può che darne una pallida idea, poichè esse necessariamente perdono tutta la loro finezza ed eleganza. Infatti, mentre nelle scale Hindu non si hanno il *Re* ♯ ed il *La* ♯, poichè la suddivisione fra il *Re* ed il *Mi* e fra il *La* ed il *Si* procede per terzi di tono, nella nostra scala mancano ben dieci suddivisioni! Non si può certo asserire che la suddivisione della scala Hindu sia matematicamente corretta: essa è anzi irregolarmente formata, perchè gli intervalli che la compongono non sono uguali, ma gli Hindu dicono che gli antichi scrittori sanscrita non furono guidati dai calcoli matematici, ma sebbene dal loro senso musicale.

Le note sono derivate dalle grida degli animali. — I suddetti scrittori spiegano che le varie note della *Suaragrama* detta anche *Saptaca* (scala) furono derivate originalmente dalle grida degli animali e dal canto degli uccelli. È un' altra trovata fantastica, ma mi piace riportarla perchè completa la cornice di poesia che circonda la *Gandharvaveda*. Adunque la *Sciargia* (do) fu derivata dal grido del pavone: la *Risciava* (re) dal muggire del bove: la *Gandara* (mi) dal belare della pecora: la *Madiama* (fa) dall'abbaiare dello sciacallo: la *Panciama* (sol) dal canto del *Kokila*, uccello dalle penne nere: la *Daivata* (la) dal gracidare della rana, secondo alcuni, e dal nitrire del cavallo, secondo altri, e la *Nisciada* (si) dal ruggire degli elefanti. Comunque siano state trovate le note, non si può negare il fatto che esse sono state precisate nel *Samaveda* nell'ordine in cui si trovano al presente, ed è veramente sorprendente come in tale remotissima antichità gli scienziati indiani avessero perfetta cognizione di questa teoria, mentre da noi soltanto nel 1022 dell'êra Cristiana le sette note del *Gamut* furono definite dal nostro *Guido di Arezzo*!

Classificazione delle note. — È generalmente noto come il popolo Hindu sia diviso in quattro grandi caste, *Brahmani*, *Kksciatria*, *Vaisia* e *Sudra*, cioè preti, militari, mercanti e lavoratori. Gli scrittori sanscrita, amanti come erano del fantastico, posero le note sotto queste stesse divisioni, cioè le note che posseggono quattro *Sruti* (*Sa, Ma* e *Pa*), sono classificate *Brahmane*, quelle che ne posseggono tre, cioè *Ri* e *Da*, *Ksciatria*; *Ga* e *Ni* che ne hanno solo due sono *Vaisia* e le minutissime suddivisioni delle note sono classificate *Sudra*. Le note poi hanno un' altra e più logica classificazione: esse sono *Badi*, *Sambadi*, *Anubadi* e *Bibadi*. La nota *Badi* corrisponde alla tonica; le *Sambadi* sono quelle che risolvono sulla tonica; le *Anubadi* sono note che stanno in armonia con la tonica, come la terza e la quinta del tono, mentre le *Bibadi* sono le note dissonanti. Anche qui l'immaginazione degli scrittori sanscrita ha avuto campo di spaziare nel fantastico ed essi spiegano che la nota *Badi* è il *Raggià* cioè il sovrano; le *Sambadi* sono i di lui ministri; le *Anubadi* ne sono i servi e le *Bibadi* i nemici.

Armonia. — La musica indiana è composta della melodia pura e semplice e l'armonia nel senso da noi inteso manca assolutamente.

Vi si possono bensì introdurre combinazioni armoniche secondo le regole *Badi*, *Sambadi*, *Anubadi* e *Bibadi*, però tali armonie, secondo l'opinione degli Hindu, anzichè migliorare, guasterebbero i loro canti. La sola armonia che essi ammettono e che si nota in quasi tutte le loro canzoni è la *Badi*, cioè la tonica mantenuta come pedale, o ripetuta con movimento sincopato. Talvolta, ma raramente, come pedale, può unirvisi la quinta che è *Anubadi* cioè in simpatia. Altra armonia non è ammessa.

(Continua).

G. F. CHECCACCI.

L'héritage de Sacchini.

Au mois d'octobre 1786, — il y a cent vingt et un ans, — le 8, selon les récits contemporains, le 6, d'après le document officiel dont la publication fait l'objet de cet article, mourait à Paris, dans un hôtel de la rue de Richelieu, Antonio-Maria-Gasparo Spontini, né à Pouzzoles le 23 juillet 1734.

« On vient de perdre M. Sacchini, écrit le continuateur de Bachaumont, à la date du 10 octobre 1786, ce fameux compositeur italien, que les bontés de la Reine ont fixé dans cette capitale depuis 1782, avec une pension de 6000 livres..... Il étoit fort sujet à la goutte et vraisemblablement quelque révolution de cette espece l'aura emporté avant-hier, huitieme de ce mois » (1).

Quelques jours plus tard, le 29, les mêmes *Mémoires secrets* rapportent une autre cause accessoire de la mort du compositeur italien: « Son *Evelina*, opéra, quoique non encore fini, avoit été placé sur le répertoire de Fontainebleau; il forçoit du travail pour être en état de remplir l'attente de sa majesté. On fit sentir à la souveraine le danger de ces passe-droits, dont l'efet seroit à la longue de décourager tous les rivaux de son musicien favori; elle reconnut l'injustice, eut égard à la représentation, et déclara au sieur Sacchini qu'il ne passeroit pas cette fois. Ce fut le 22 septembre qu'il apprit cette fatale nouvelle, il revint de Versailles, malade, il se mit au lit et n'en est pas relevé. Il n'avoit décidément que cinquante un ans, étant né à Naples le 11 mai 1735 » (2).

Berton, élève de Sacchini, dans le récit concordant qu'il a donné de la mort de son maître, fait durer la maladie dernière de Sacchini

(1) et (2) *Mémoires secrets*, 1786, 10 et 29 octobre.

trois mois au lieu de trois semaines. M. Ad. Jullien, qui a reproduit ce récit dans son beau livre *la Cour et l'Opéra sous Louis XVI*, a raconté tout au long les démêlés qui eurent lieu entre Dauvergne, directeur de l'Opéra et le compositeur Rey, qui se disait chargé par le maître lui-même de terminer son *Arvire et Evelina.* Dauvergne accusait Rey d'avoir, « dans la matinée du jour de la mort, de concert avec l'hôte et le laquais, mis à part toute la musique et l'avoient fait porter chez l'hôte avant que d'apeler le commissaire pour mettre les scellés » (1). M. Jullien, qui a reproduit ou analysé la correspondance échangée à ce propos entre Dauvergne et M. de La Ferté, intendant des Menus, ajoute avec raison: « Il y avait à coup sûr, beaucoup d'exagération dans les accusations de Dauvergne, mais il faut reconnaître aussi que la conduite de Rey n'était pas des plus claires ». Sans prétendre innocenter ce dernier, le document que nous reproduisons en grande partie plus loin, montre d'abord, que les scellés furent posés à l'hôtel de Russie, où mourut Sacchini, 15, rue de Richelieu, dès le jour de la mort et que cet événement eut lieu le 6 et non le 8 octobre 1786. Il nous donne en outre quelques renseignements importants sur les travaux derniers du compositeur et sur sa famille.

Auguste Vitu, qui a étudié, maison par maison, la rue de Richelieu, a fixé au numéro 14 actuel de la rue de Richelieu l'hôtel de Russie; l'immeuble subsiste encore. Il était loué avant la Révolution, et jusqu'en 1797, par un Italien nommé Soldato, qui joignait à l'exploitation de l'hôtel la vente des cafés de Moka et de Bourbon. Ce Soldato, que nous voyons figurer aux scellés Sacchini avec son domestique russe Béleff, habita plus tard aux numéros 21 et 24, où il mourut en 1810. Sa veuve se fit alors marchande d'oranges de Malte dans une boutique qui portait le numéro 43 de la rue Croix-des-Petits-Champs. Quant à l'hôtel de Russie, après avoir porté les noms de Colin-Tonneau, de Toscane et d'Irlande, il disparut en 1828 (2).

---

(1) Ad. Jullien, *La Cour et l'Opéra sous Louis XVI, Marie-Antoinette et Sacchini*, p. 127 et suiv.

(2) Aug. Vitu, *La maison mortuaire de Molière*, appendice, pp. 103, 158 et seg. (Paris, Lemerre, 1888).

On sait que *Œdipe à Colone,* représenté pour la première fois à Versailles en février 1786, ne parut à l'Académie royale de musique qu'en février 1787, quatre mois après la mort du compositeur. *Le Provincial à Paris*, de Vatin, édition de 1788, donne cette indication, dans la nomenclature de la rue de Richelieu:

« 15. Partition d'*Œdipe à Colonne*, prix 24 l., au profit de la sœur du sieur Sacchini, musicien célebre, mort en 1787 (*sic*) dans cette maison, chez le sieur Soldato ».

L'ouvrage eut le plus grand succès à l'Opéra, et y fut représenté près de six cents fois de 1787 à 1844. Ce fut l'un des opéras de l'ancien répertoire le plus souvent representés.

Le document que nous publions, tiré des Archives Nationales (Y, 15.297), donne tous les renseignements intéressants sur la fin peu brillante de Sacchini à Paris, et sur la maigre succession qu'il laissait à ses nombreux héritiers.

J.-G. PROD'HOMME.

7 8^{bre} 1786.

Scellé après le deces de M. Antoine Sacchini
Professeur de musique et pensionnaire du Roy
Rue de Richelieu [15].

Commissaire PRESTAT.

L'an mil sept cent quatre vingt six le six octobre deux heures de relevée Nous Claude Etienne Prestat con^{er} du Roy commissaire enquêteur examinateur au Chatelet de Paris ayant été requis, nous nous sommes transporté Rue de Richelieu dans une maison N° 15 dont le Sieur Soldato est principal locataire, ou étant monté au deuxième etage et entré dans un appartement ayant vue sur la Rue de Richelieu et entre autres dans une chambre a coucher ayant meme vue y avons trouvé le Sieur Charles Soldato traiteur à Paris demeurant maison ou nous sommes assisté de Maître Ravoisier son Procureur

Lequel nous a dit que le Sieur Antoine Sacchini proffesseur de Musique et Pensionnaire du Roy, et qui occupoit ledit appartement vient de deceder dans ladite chambre a la suitte de maladie qu'en sa qualité de principal locataire et attendu que les presomptifs du Sieur Sacchini lui sont inconnus il a droit et interet de veiller a la conservation des Biens et effet par lui delaissés pour quoi ledit Sieur Soldato a requis notre transport a l'effet par nous d'apposer nos scellés et cachets sur les meubles, effets, titres et papiers dependants de la succession dudit Sieur Sacchini, de faire la description de ce qui sera par nous laissé en evidence, le tout a la conservation de ses droits et actions, tant pour raison de ses loyers que fournitures de vivres et nourriture et autres causes dont il justiffiera en tems et lieux que pour la conservation des droits de tous autres qu'il appartiendra, se reservant de justiffier egalement que tous les meubles meublants appartiennent a lui Sieur Soldato comme les ayant payé de ses deniers aux differents fournisseurs et a signe la minute des presentes.

RAVOISIÉ, SOLDATO.

Sur quoi nous Cons^{er} du Roy commissaire susdit avons audit Sieur Soldato donné acte de ses comparution, dire, requisition, et nous etant apparu d'un cadavre masculin gissant (*sic*) sur un lit dans ladite chambre, nous avons pris et reçu le serment de Dorivoude Belleff dit Laurent, domestique au service dudit Sieur Sacchini, lequel a juré et affirmé

n'avoir pris ni détourné, vû ni scu que eût été pris détourné aucuns Biens et effets de ladite succession avant et depuis ledit deces et a signé avec nous.

(en caractères russes) DARIVOUD BELLEFF.

Apres lequel nous avons procédé de la manière et ainsi qu'il suit.

Premiérement nous avons apposés nos scellés et cachet sur les bouts et extremité d'une bande de ruban de fil appliqué et traversant sur les ouvertures et fermetures d'un secretaire ou armoire a dessus de marbre et de bois de rapport, apres l'avoir fermé avec la clef demeurée en nos mains, n'a été apposé aucun scellé sur le tirroir du haut, s'étant trouvé ouvert et vuide.

Nous avons aussi apposé nos scellés et cachet sur... la porte d'un petit cabinet a gauche de l'alcove, Et observé qu'elle ne ferme qu'avec un bouton, et qu'elle est garnie de deux carreaux sains et entiers.

Suit l'evidence dans ladite chambre à coucher.

Une glace de cheminée en parties, pelle, pincette et chenets de fer, deux tableaux dessus de porte, une table de nuit, un ecran, une bergere, une ottomanne, quatre fauteuils, les rideaux der croisees et ceux de l'alcove de damas bleu, une table de nuit.

Dans le cabinet à droite de l'alcove, une robbe de chambre de soye et sa veste, une culotte de soye, une vieille épée d'acier.

Dans une piece servant de cabinet ayant vue sur la rue, une forte piano, huit gravures sous verre, une chaise de commodité, une seringue, deux rideaux de mousseline rayés, deux flambeaux de cuivre, une redingote de drap, quatre chaises a lire, foncées de paille, un lit composé d'une couchette a fond de sangle, trois matelas, un lit de plumes, un oreiller a fond de coutil rempli de plumes, la couverture de laine, et une paire de draps.

Dans une pièce pratiquée dans la salle a manger Nous avons apposé nos scellés et cachet sur... les ouverture et fermeture du haut d'une armoire de bois de sapin pratiquee dans le mur, après l'avoir fermée avec la clef demeurée en nos mains. Dans le bas s'est trouvé plusieurs paires de souliers.

Un lit composé d'une paillasse, deux matelas, une couverture, un traversin et une paire de draps.

Dans la salle a manger un trumeau d'une glace, un tableau au dessus, six fauteuils de velours dutrecht Bleu, une console a dessus de marbre, un petit trumeau entre deux de croisée d'une glace les rideaux en quatre parties de toile anglaise, quatre parties de rideaux de mousseline.

Nous avons apposé nos scellés et cachet sur... les ouverture et fer-

meture d'une commode a la Regence a dessus de marbre apres l'avoir fermée avec la clef demeurée en nos mains.

Suit le linge sale, une chemise de nuit, deux mouchoirs une paire de bas de soye blanche.

Ce fait ne s'étant plus rien trouvé a sceller ni décrire tout le contenu en notre proces verbal, ensemble nosdits scellés sains et entiers, ont été laissés en la garde et possession dudit Belleffe qui le reconnoit et s'en charge comme depositaire judiciaire pour en faire la representation quand et a qui il appartiendra Elizant domicile en la demeure ou nous sommes, et a signe Maître Ravoisier et nous ..... la minute des presentes.

Belleff, Ravqisié.
Soldato.
Prestat.

Et le dix dudit mois d'octobre est comparu pardevant nous Maître du Bois procureur au Chatelet et dudit sieur Agatino

Lequel nous a dit qu'il est opposant et s'oppose par les presentes a la reconnoissance et levée de nosdits scellés, si ce n'est en présence de sa partie ou elle dument appelée et ce pour causes et moyens a deduire en tems et lieu et a signé la minute des présentes.

Prestat, Du Bois.

Et ledit jour dix octobre audit an mil sept cent quatre vingt six a été apporté en l'hotel de nous commissaire susdit une opposition a la reconnaissance et levée des scellés par nous mis apres le deces dudit Sieur Sacchini à la requete de Monsieur le procureur du Roy au bureau des finances de la chambre des domaine et trésor de la généralité de Paris, pour la conservation des droits de Sa Majesté suivant l'exploit de Louis Joseph Maulnois huissier audiencier ordinaire du Roy en son bureau des finances de la chambre des domaines et trésor de la généralité de Paris, ledit exploit en datte au commencement de ce jourd'huy, par lequel mondit Sieur le procureur du Roy a fait election de domicile en son parquet au Palais, copie de laquelle opposition est demeurée cy annexée a la minute des presentes pour y avoir recours et avons signé la minute des presentes.

Prestat.

Et ledit jour dix octobre audit mil sept cent quatre vingt-six neuf heures du soir a été apporté en l'hotel de nous commissaire susdit une opposition à la reconnoissance et levée des scellés pas nous apposés...

a vis la rue de Chabannais ou il a elu domicile, et ce pour sureté et a fin de reclamation par ledit Sieur Framery d'un opera en trois actes en manuscrit intitulé Alcine que ledit Sieur Framery a confié audit Sieur Sacchini, et pour autres causes, moyens et raisons a deduire en tems et lieu, suivant l'exploit de Duchemin huissier commissaire priseur audit Chatelet de ce jourd'huy. Laquelle copie d'exploit est demeurée annexée a la minute des presentes pour y avoir recours et avons signé la minute des presentes.

PRESTAT.

***

Et le treize decembre mil sept cent quatre vingt six en l'hôtel et par devant nous Commissaire susdit Est comparu Maître Ravoisier Procureur au Chatelet de Paris Et du Sieur Soldato ci devant qualiffié et domicilié créancier de la succession dudit Sieur Sacchini

Lequel Maître Ravoisier audit nom nous a apporté et mis es mains une Requete presentée à Monsieur le Lieutenant Civil par ledit Sieur Soldato tendant à ce qu'il lui soit permis de faire proceder a la Reconnoissance et levée des scellés dudit Sieur Sacchini, ladite Requete repondre de l'ordonnance de mondit Sieur le Lieutenant Civil du treize du present mois portant permission de faire lever lesdits scellés par le Commissaire qui les a apposés les interessés présents ou appellés et en cas d'obstacle en presence d'un subsititut du procureur du Roy, pour l'execution de laquelle notre ordonnance a l'effet d'assigner les parties intéressées, les opposants aux dits scellés et le gardien d'iceux a comparoir le jour qu'il nous plaira indiquer par devant nous en l'appartement où est decedé ledit Sieur Sacchini dependant de la maison dont ledit Sieur Soldato est principal locataire, pour lesdits interessés et opposants être presents si bon leur semble a la reconnoissance et levée de nosdits scellés et ensuite a l'inventaire et description de ce qui se trouvera sous iceux et en evidence par les officiers qui seront nommés et a l'egard du gardien pour faire la representation de nosdits scellés sains et entiers et tout ce dont il est demeuré chargé, nous requerant acte de ses comparution, dire, requisition, et remise a nous faite desdites requetes et ordonnance lequel acte nous lui avons octroyé et en conséquence avons délivré notre ordonnance aux fins portés en son requisitoire ainsi qu'il le reconnoit lesdites requetes et ordonnances sont demeurées ci annexées a ladite minute et signé avec nous ladite minute des presentes.

RAVOISIER.
PRESTAT.

Et le seize decembre mil sept cent quatre vingt six trois heures de relevée..... est comparu ledit Maître Ravoisier.....

Lequel nous a dit qu'en vertu de notre ordonnance du treize du present mois de decembre il a par exploit de Renard huissier a cheval audit Chatelet fait donner assignation a la requete du Sieur Soldato le quinze dudit present mois de decembre aux parties interessées en la succession dudit Sieur Sacchini au domicile du Sieur Reboul leur fondé de procuration aux opposants a nosdits scellés et au gardien d'yceux a comparoir ce jourd'huy heure presente en l'appartement ou au domicile dudit Sieur Sacchini dependant de la maison dont ledit Sieur Soldato est principal locataire, et ce par devant nous pour par lesdits interessés et opposants etre presents a la reconnoissance et levée de nosdits scellés, et ensuite a l'inventorié, description et prisée de ce qui se trouvera sous iceux et en evidence dependant de ladite succession dudit Sieur Sacchini pour les officiers qui seront nommés et nomme Beleff gardien pour faire la representation de nosdits scellés sains et entiers, et tout ce dont il est demeuré chargé.....

Sur quoi, nous, Conseiller..... avons audit Maître Ravoisier donné acte de ses comparution, dire, requisition et remise et attendu la signiffication a nous faite ce jourd'hui par exploit de Maulnois huissier au Bureau des finances d'une sentence de la chambre du domaine qui fait deffence de proceder a la reconnoissance de nos scellés et a l'inventaire apres le deces du Sieur Sacchini faute par ses presomptifs héritiers d'avoir justiffié à Monsieur le procureur du domaine leurs qualités par des pieces authentiques, avons declaré audit Maître Ravoisier, auquel nous avons communiqué ladite sentence et la signiffication étant ensuite, que nous ne pouvions passer outre, en consequence disons qu'il sera supercedé auxdites opérations jusqu'à ce qu'il ait été satisfait a ladite sentence et qu'il nous soit apparu de la main levée de l'opposition a nosdits scellés par Monsieur le procureur du Roy de ladite chambre du domaine et avons signé la minute des presentes.

Prestat.

Et le jeudi vingt huit decembre audit an mil sept cent quatre vingt six, nous... nous sommes transporté en l'hotel de Monsieur le procureur du Roy au bureau des finances et chambre du domaine

Lequel nous a dit qu'en consequence de la communication qu'il a pris de l'extrait baptistaire de deffunt Sieur Sacchini d'une procuration passée a Naples le trente un octobre dernier et d'un acte de notorieté delivré en la meme ville le trente dudit mois, desquels actes il appert 1° que ledit Sacchini étant né dans ladite ville de Naples et sujet du Roy de Naples et de Sicile il jouissoit en France de l'exception du droit

d'aubaine conformement au traité passé a cette fin entre les deux nations 2° et que ledit Sieur Sacchini avoit à Naples entre autres parentes et héritiers la demoiselle Arcange Sacchini et les enfants de feue Anne Sacchini femme de Charles Lamara [ou Lamaru?] toutes sœurs dudit Sieur Sacchini et filles legitimes de Gaston Sacchini et de Rose Pratisi pere et mere dudit deffunt Sieur Sacchini.

Mondit Sieur le procureur du Roy se desiste pour Sa Majesté de tous droits et prétentions a la succession dudit deffunt Sieur Sacchini comme devolue au Roy a titres d'aubaine ou autrement, fait et donne main levée de toutes les oppositions formées pour raison de ladite succession et consent que ladite demoiselle Anne Sacchini femme la Mara et les enfants d'Arcange Sacchini fassent et disposent de ladite succession et fassent proceder a leur requete a la levée de nos scellés, ainsi que bon leur semblera et par les officiers qu'il aviseront bon etre et a signé avec nous an cet endroit de la minute des presentes.

GUICHARD.
PRESTAT.

Et le vingt-huit decembre... est comparu Maître Ravoisier...

Lequel nous a dit qu'au moyen de la main levée de Monsieur le procureur du Roy du domaine etant cydessus et des autres parts et dont il vient de prendre communication, il nous requiert de lui delivrer notre ordonnance a l'effet d'assigner de nouveau les interessés en ladite succession, les opposants a nosdits scellés, a l'exception de mondit Sieur le Procureur du Roy du domaine, et le gardien a comparoir samedi prochain trois heures de relevée par devant nous en l'apartement dudit Sieur Sacchini, pour par lesdits interessés et opposants etre present a la reconnoissance et levée de nosdits scellés et ensuite à l'inventaire, description et prisée de ce qui se trouvera sous iceux et en evidence...

RAVOISIER, PRESTAT.

Et le trente decembre... trois heures de relevée, jour et heure indiquée par notre nouvelle ordonnance cidessus dattée, nous conseiller... nous sommes transporté susdite Rue de Richelieu dans la maison cy devant designée en laquelle sont apposés nosdits scellés, ou étant monté au deuxième etage et entré dans une chambre a coucher dependant de l'appartement qu'occupoit et ou est decedé ledit Sieur Sacchini, y avons trouvé et par devant nous est comparu ledit Sieur Soldato, cy devant qualiffié et domicilié créancier de la succession dudit Sieur Sacchini

Lequel assisté dudit Maître Ravoisier son procureur audit Chatelet

nous a dit qu'en vertu de notre ordonnance du vingt-huit de ce mois il a par exploit de Tremoulet huissier a verge au Chatelet du jour d'hier fait donner assignation aux héritiers et représentants ledit Sieur Sacchini en la personne du Sieur Reboul archiviste du College de Louis le Grand, et encore aux opposants a nosdits scellés et au gardien d'yceux a comparoir ce jourd'hui lieu et heure presente a la reconnoissance et levée de nosdits scellés et audit gardien faire la representation d'y ceux sains et entiers et tout ce dont il est demeuré chargé

En conséquence ledit Sieur Soldato requiert qu'il soit a l'instant par nous procedé a la reconnoissance et levée de nosdits scellés pour etre ensuite procédé a l'inventorié, description et prisée de ce qui se trouvera sous y ceux et en evidence a la conservation de ses droits...

REVOISIER, SOLDATO.

Est aussi comparu Sieur Marcel Reboul secretaire archiviste de l'administration du College de Louis le Grand demeurant au dit College rue Saint Jacques paroisse Saint Benoit au nom et comme fondé de la procuration de demoiselle Anne Sacchini femme du Sieur Charles Lamara, du Sieur Dom Joseph, Dom Antoine, Dom Nicolas et demoiselle Nenezi Ferrucci (?), ladite dame Lamara habile a se dire et porter héritiere pour moitié, de Dom Antoine Sacchini, son frère decedé le sept (*sic*) octobre dernier et ledit Dom Joseph, Dom Antoine, Dom Nicolas et dame Nenezie [Nunzie] Ferrucii [?] freres et sœurs germains et tous majeurs de vingt ans, ainsi qu'il est dit en ladite procuration habiles a se dire et porter heritiers conjointement pour l'autre moitié dudit Sacchini leur oncle par representation de deffunte dame Arcange Sacchini leur mere epouse du Sieur Jean Baptiste Ferrucii [?], lesdites qualités justiffiées par acte de notoriété passé devant Gioja notaire a Naples le trente un octobre dernier copie duquel l'Egalisé avec la traduction dudit acte par ledit Sieur abbe des François a été representé par ledit Sieur Reboul, pour etre joint a l'inventaire auquel il va etre procedé.

Ladite procuration... dont copie legalisée par Perrier vice consul de France est avec la traduction de ladite procuration faite par l'abbé des François, interprette du Roy demeurée annexé a la minute dudit inventaire (1).

Lequel Sieur Reboul audit nom assisté de Maître Charpentier L'ainé son procureur et sous toutes reserves, protestations et deffences con-

(1) Cette pièce manque au dossier.

traires a celles dudit Sieur Soldato nous a requis de proceder a la reconnoissance et levée de nosdits scellés pour être ensuite procedé a l'inventorié description et prisée de ce qui se trouvera sous yceux et en evidence dependant de la succession dudit Sieur Sacchini, a la conservation des droits de ses constituants et sans y prejudicier nommant pour faire ledit inventaire Maître Süully notaire audit Chatelet et son confrere et pour faire ladite prisée Maître Jean Gilles Gomin avocat au Parlement huissier commissaire priseur audit Chatelet, nous requerant acte de ses comparution, dire, requisition Elizant domicile en la demeure dudit Maître Charpentier scize rue du Platre Saint Jacques et ont signé la minute des presentes.

REBOUL, CHARPENTIER.

Et aussi comparu Maître Dubois procureur audit Chatelet et d'Antoine Galeotti.

Lequel nous a dit que les causes de l'opposition que ledit Maître Dubois a par erreur nommé Agatino, a nos dits scellés, sont pour sureté et avoir payement de la somme de vingt six livres sterlin cinq Schellings, que ledit Sieur Antoine Sacchini doit audit Sieur Gallioti ainsi qu'il en justiffiera requerant les interets, et ledit Maître Du Bois en son nom qu'il soit procedé a la reconnoissance et levée de nos dits scellés en sa presence comme procureur plus ancien des opposants et a signé la minute des presentes.

PRESTAT, DU BOIS.

. . . .

1re et 2e Vacations.

Il a été vacqué a tout ce que dessus et a la redaction de l'intitulé dudit inventaire jusqu'a neuf heures sonnées pour double vacation, les meubles effets décrits en evidence, Ensemble nos scellés sains et entiers continuent de rester en la garde et possession dudit Beleff qui le reconnoit et s'en charge comme depositaire judiciaire pour en faire la representation quand et a qui il appartiendra.

La vacation pour la reconnoissance et levée de nosdits scellés et la continuation dudit inventaire a été remise eux jours et heures qui seront indiqués par Monsieur le Lieutenant Civil et ont toutes lesdites parties signé avec nous en cet endroit de la minute des presentes.

RAVOISIÉ. DU BOIS. CHARPENTIER.
C. SOLDATO. REBOUL.
BELEFF. PRESTAT.

Et le mardi deux janvier audit an mil sept cent quatre vingt sept, trois heures de relevée nous Commissaire susdit nous sommes transporté en l'hôtel et pardevant Monsieur le Lieutenant Civil auquel nous avons fait rapport de l'objet qui a donné lieu au present referé et Monsieur le Lieutenant Civil apres avoir entendu Maître Charpentier procureur dudit Sieur Reboul audit nom, et Maître Ravoisier procureur dudit Sieur Soldato, et ledit Maître Du Bois procureur du Sieur Galeotti, a dit et ordonné que sans prejudicier aux droits respectifs des parties et sans aucune approbation du titre du Sieur Galeotti, ses deffenses reservées au contraire, il sera procedé a la continuation desdites operations encommencées, en presence de Maître Ravoisier comme procureur plus ancien de ceux des opposants a nosdits scellés, et en ayant requis l'apposition et levée et dudit Maître Du Bois procureur dudit Galeotti

Et ordonne que la presente ordonnance sera executée non obstant et sans prejudice de l'appel

Et pour la continuation desdites opérations de scellé et inventaire, Monsieur le Lieutenant Civil a indiqué la vacation a jeudi prochain quatre du present mois trois heures de relevée et a mondit Sieur le Lieutenant Civil signé ces presentes.

AUGRAN.

Et le jeudi quatre janvier mil sept cent quatre vingt sept trois heures de relevée... Nous Commissaire susdit nous sommes transporté susdite rue de Richelieu dans la maison cy devant designée en laquelle sont apposés nosdits scellés ou étant monté au deuxiéme etage et entré dans la chambre a coucher dependant de l'appartement dudit Sieur Sacchini, y avons trouvé et par devant nous est comparu ledit Sieur Soldato cy devant qualifié et domicilié creancier de la succession dudit Sieur Sacchini, assisté de Maître Ravoisier son procureur

Et encore ledit Maître Ravoisier...

Est aussi comparu ledit Sieur Marcel Reboul..... au nom et comme fondé de la procuration de dame Anne Sacchini, femme du Sieur Charles Lamara[?] de Dom Joseph, Dom Antoine, Dom Nicolas et demoiselle Nunzie Ferrarei [?] Ladite dame Lamara habile à se dire et porter heritiere pour moitié de Dom Antoine Sacchini son frere decedé a Paris le sept (*sic*) octobre dernier et les dits Dom Joseph, Dom Antoine, Dom Nicolas et demoiselle Nunzie Ferrarci [?], freres et sœur germains, et tous majeurs de vingt ans, ainsi qu'il est dit en ladite procuration, habiles a se dire et porter heritiers conjointement pour l'autre moitié dudit deffunt Sieur Sacchini leur oncle par representation de deffunte dame Arcange Sacchini leur mére et Epouse dudit Sieur Jean Ba-

ptiste Ferrurci [?] ladite procuration passée devant ledit Maître Gioja notaire a Naples le trente un octobre dernier, dont copie légalisée par Maître Fevrier vice consul de France et avec la traduction de ladite procuration faite par Monsieur l'abbé des François interprete du Roy demeurée annexée à la minute de l'inventaire a la continuation duquel il va etre procédé

Lesdites qualités justiffiées par l'acte de notoriété passé devant Maître Gioja cy devant datée et enoncée

Lequel Maître Reboul... nous a dit qu'il requiert qu'il soit à l'instant par nous procédé a la reconnoissance, et levée de nosdits scellés.

Est aussi comparu ledit Maître Du Bois procureur audit Chatelet et du Sieur Galeotti opposant à nosdits scellés.

Lequel nous a dit qu'a la conservation des droits et creances de sa partie il n'empeche qu'il soit a l'instant par nous procédé a la reconnoissance et levée de nosdits scellés...

Et enfin a comparu ledit Beleff cydevant qualiffié et domicilié gardien de nosdits scellés

Lequel nous a dit quil est pret et offre de nous representer nos dits scellés sains et entiers et tout ce dont il est demeuré chargé et a signé la minute des presentes.

Sur quoi, nous, conseiller du Roy, commissaire susdit avons auxdites parties assisté comme dessus et au dit maître Du Bois donné acte de leurs comparutions, dires, requisition, reserves, et encore lettres audit Beleff de ses offres de nous representer... En consequence, Disons qu'il va etre par nous a l'instant procédé a la reconnoissance et levée de nosdits scellés pour etre ensuite procédé a la continuation de l'inventaire, description et prisée de ce qui se trouve sous yceux...

Pour l'exécution de laquelle notre ordonnance nous avons en presence des parties reconnu sains et entiers et comme tels levés et otés les scellés par nous apposes sur... les ouverture et fermeture des volets du haut d'une armoire de bois de sapin pratiquée dans le mur d'une pièce a coté de la salle a manger, Laquelle armoire ayant été ouverte auec la clef

Etant repassé dans ladite salle a manger, ayant vue sur ladite rue de Richelieu, nous avons en presence desdites parties reconnu sains et entiers et comme tels levés et otés les scellés... appliqués et traversant sur... une commode a dessus de marbre a la Regence...

Ensuitte etant revenu dans ladite chambre a coucher nous avons presence que dessus reconnu..... les scellés... sur les ouvertures et fermetures de porte d'un petit cabinet a gauche de l'alcove après avoir observé que les carreaux de vitres sont en bon etat, il à été procedé à l'inventorié description et prisée de differentes partitions d'opera qui

s'y sont trouvées ainsi qu'il parait audit inventaire et pour sureté des objets qui nous ont paru etre ceux reclamés, nous avons refermé ladite porte, et réapposé nos scellés sur icelle au meme et semblable etat qu'ils etoient cydevant.

Il a été ensuitte procedé par ledit officier a l'inventorié du linge.....

Nous avons ensuitte reconnu sains et entiers... les scellés... d'un secretaire de bois de rapport et a dessus de marbre duquel l'ouverture ayant été faite... nous en avons retiré les bijoux qui y etoient renfermés.,.

Et pour sureté des parties trouvées sous nos dits scellés nous les avons reuni et remis dans ledit secretaire sur l'abbattant duquel nous avons reapposé nos scellés...

Ce fait et apres avoir vacqué jusqu'a neuf heures sonnées par double vacation pour acceler a la requisition expresse des parties, tous les objets inventoriés en la presente double vacation, ensemble scellés subsistant et nouvellement réapposés ont été laissés en la garde et possession dudit Beleff...

L'assignation pour la continuation desdites operations de reconnoissance et levée de nos dits scellés et dudit inventaire a été prise et convenue entre les parties et officiers a demain vendredi trois heures de relevée, et ont les parties signé avec nous sous les reserves et protestations par elles cy devant faites et qu'elles reiterent.

	Beleff.	Soldato.
Reboul.	Dubois.	Brunet.
	Charpentier.	Prestat.

3e et 4e vacations.

Et le vendredy cinq janvier audit an mil sept cent quatre vingt sept, trois heures de relevée... nous, conseiller du Roi... avons auxdites parties donné acte de leur comparution...

En procédant ledit Sieur Soldato a dit que la majeure partie des meubles qui garnissent l'appartement ou nous sommes et qu'occupoit ledit Sieur Sacchini lui appartiennent, come les ayant acheptés pour son compte et mis dans l'appartement dudit Sieur Sacchini, en consequence qu'il requiert qu'il soit fait distraction desdits meubles suivant la designation qui en sera faite pour n'etre point compris dans l'inventaire et description de ceux appartenants audit Sieur Sacchini, lesquels meubles par lui reclamés consistent en une glace d'un seul morceau de vingt quatre pouces de haut sur vingt cinq de large dans son cadre de bois doré, une commode en bois de rose a cinq tiroirs a dessus de marbre, quatre parties de rideaux de croisée de toille angloise

a carreaux bleu et blanc, garni de leurs tringles et anneaux huit glands servant d'embrasses auxdits rideaux, six cabriolets de velours dutrecht Bleu, quatre petits rideaux de mousseline, deux petits rideaux de porte vitrée en toile angloise, le tout étant dans la salle a manger plus un trumeau de cheminée de deux glaces, la premiere de huit pouces de haut, la seconde de quarante pouces sur trente quatre de large, dans son parquet de bois peint en gris, un bois de lit a fond sanglé a pomme de pin, garni en damas Bleu, une courte pointe pareil garnie de frange et glands, deux rideaux de croisée en damas bleu, deux petits rideaux da mousseline deux autres petits rideaux de linon, un secretaire en bois de rose a dessus de marbre, une table de piquet, un canapé garni de ses oreillers, quatre cabriolets, une Bergere, le tout en damas bleu garnise de leurs coussins de toile a carreaux, quatre petites chaises en lire foncées de paille, deux petits rideaux de croisée en mousseline les dits effets étant dans ledit sallon auec un ecran et un garde feu de fer-blanc.

Attendu la reclamation desquels effets ledit Soldato s'oppose a l'inventorié d'y ceux et a signé en cet endroit de la minute des presentes.

SOLDATO.

. . .

..... Après quoi les effets reclamés ont été inventoriés par distinction ainsi qu'il resulte dudit inventaire.

Nous avons ensuitte reconnu sains et entiers et comme tels levés et otés les scellés... sur les ouvertures et fermetures d'un secretaire dont l'ouverture a été faite auec la clef qui etoit en nos mains, et il a été procedé parlesdits officiers a l'inventorié des papiers trouvés dans ledit secretaire, ainsi qu'il resulte dudit inventaire

.....les scellés apposés sur la porte du cabinet a coté de l'alcove, duquel nous avons retiré les objets qui se sont trouvés appartenir aux sieurs Nicolas Antoine Framery musicien et Antoine Desaugiers compositeur de musique et Pierre Laujon Ecuyer de Son Altesse Serenissime M.gr le Duc de Bourbon aux termes de leurs reclamation et dont nous nous sommes chargés, ains que lesdites parties l'ont requis pour etre remis a chacun d'eux et en recevoir decharge.

5^{e} et 6^{e} Vacations.

Ce fait et après avoir vaqué jusqu'a neuf heures sonnées par double vacation et ne s'étant plus rien trouvé à comprendre, dire et declarer audit inventaire les papiers au nombre de trois cottes, ensemble la somme de quarante huit livres dix sols de deniers comptants trouvés

sous nos dits scellés et qui ont été inventoriés, ont été remis du consentement dudit Sieur Reboul qui le reconnoit et s'en charge pour en faire la representation et en compter, quand et a qui il appartiendra.

Les meubles inventoriés par distinction ont été laissés du consentement dudit Sieur Reboul et desdits Maîtres... en le garde et possession dudit Sieur Soldato qui le reconnoit...

A l'égard des autres meubles et effets compris audit inventaire ils ont été laissés du consentement desdites parties en la garde et possession dudit Beleff qui le reconnoit et s'en charge pour en faire la representation lors de la vente qui en sera incessamment faite, sur les deniers à provenir de laquelle vente ledit Maître Gomin est et demeure autorisé à payer les frais de nos dits scellés, ceux dudit inventaire grosse et expedition d'yceux, les frais de garde de nosdits scellés dus audit Beleff qui ont été fixés du consentement de touts les parties a raison de cinquante sols par jour depuis l'apposition jusqu'à la derniere vacation de vente, quoi faisant il demeurera d'autant quitte et dechargé envers laditte succession.

Dont et de tout ce que dessus nous avons redigé le present proces verbal que lesdits parties ont signé avec nous sous les reserves par elles cy devant faites et qu'elles reiterent, ainsi qu'il est dit en la minute des presentes.

Du Bois. Soldato. Prunier.
Reboul.
Beleff.
Charpentier Lé.
Prestat.

Et a l'instant est comparu Maître Pierre Hubert Charpentier le jeune Procureur au Chatelet et du Sieur Ferrari du Smit.

Lequel nous a dit que les causes de l'opposition dudit Sieur Smit sont pour les appointements a lui dus, en qualité de secretaire interprete du Sieur Sacchini et pour plusieurs autres sommes qui sont dus dont il se reserve de faire le detail en tems et lieus, comme aussi ledit Maître Charpentier audit nom de procureur dudit Sieur Ferrari nous a l'instant representé une montre a Boette et Chaîne d'or a Breloque aussi d'or composé de trois clefs dont une grande et un cachet, que ledit Sieur Smit presume dependre de la dite succession, qu'il a remis au Sieur Ricard a l'effet d'en faire la representation, ainsi qu'il est expliqué en l'opposition du dix octobre dernier, la quelle montre a été remise par ledit Sieur Ricart audit Maître Charpentier pour en faire la representation qu'il en effectue a l'instant a l'effet d'être ladite

montre presentement inventoriée si on le juge a propos, et être remise audit Maître Charpentier audit nom jusqu'a ce qu'il ait été statué sur la propriété de ladite montre et assigné sous les reserves de tous les droits et actions dudit Sieur Smit, ainsi qu'il est dit a en la minute des presentes.

CHARPENTIER j[ne].

. Et par lesdites parties és dits noms a été dit qu'ils soutiennent que la dite montre appartient a ladite succession, comme ils sont en état de le prouver, faisant a cet egard toutes reserves de se pourvoir si besoin est, contre qui il appartiendra, même par les voyes extraordinaires, consentant neantmoins l'inventorié de ladite montre, chaîne et dependances, et ensuite que le tout soit remis audit Maître Charpentier, attendu que par ladite opposition, le Sieur Ricart huissier s'en est rendu depositaire, et qu'il a même été formé une opposition entres les mains dudit Sieur Ricart a la remise de ladite montre, et ont signé sous toutes reserves de droit en cet endroit de la minute des presentes.

PRUNET. REBOUL. SOLDATO.
CHARPENTIER LÉ. DU BOIS.

De ce que dessus ayant donné acte, ladite montre a été à l'instant inventoriée et prisee audit inventaire et remise audit Maître Charpentier audit nom qui le reconnoit pour être par lui remise audit Ricart qui la representera quand il appartiendra, contre laquelle reprise par ledit Maître Charpentier toutes lesdites parties ont fait toutes reserves et protestations de droit et ont signé la minute des presentes.

SOLDATO. CHARPENTIER j[ne].
REBOUL.
DU BOIS. CHARPENTIER LÉ.
PRESTAT.
PRUNET.

Et le dix sept janvier mil sept cent quatre vingt sept en l'hôtel de nous, Commissaire susdit est comparu mondit Sieur Pierre Lojon (*sic*) cy devant denommé et qualiffié en l'opposition qu'il a formée a nosdits scellés afin de reclamation et remise d'un opera intitulé *Epaphus et Memphis* auquel Sieur Lojon avons fait remise dudit opera conformement a ce qui a été convenu entre les parties par la cloture de notre dit proces verbal, en quitte et decharge ladite succession et consent que son opposition soit et demeure nul et a signé avec nous en cet endroit de la minute des presents.

LAUJON. PRESTAT.

Et le vendredy dix neuf janvier mil sept cent quatre vingt sept..... est comparu ledit Sieur Nicolas Etienne Framery sur-Intendant de la musique de Monseigneur le Comte d'Artois demeurant a Paris, rue Neuve des petits Champs Paroisse Saint Roch

Lequel Sieur Framery reconnoit que nous luy avons presentement remis le manuscrit intitulé L'opera d'Alcine pour lequel il avoit formé opposition par notre proces verbal des autres parts, duquel manuscrit ledit Sieur Framery quitte et decharge la succession dudit Sieur Sacchini et donne main levée de sadite opposition laquelle demeure nulle et de nul effet et a signé avec nous la minute des presentes.

FRAMERY. PRESTAT.

Et le vingt quatre janvier audit an En l'hôtel de nous Commissaire susdit est comparu le Sieur Antoine Desaugiers compositeur de musique ci devant qualiffié et domicilié

Lequel reconnoit que nous lui avons remis la partition et poeme d'un opera intitulé *Linus* pour la reclamation duquel il avoit formé opposition a nosdits scellés; au moyen de quoy ledit Sieur Desaugiers en quitte et decharge la succession dudit feu Sieur Sacchini et donne main levée.....

Et a signé avec nous Commissaire susdit.

DESAUGIERS FILS. PRESTAT.

L'anima musicale di Venezia.[1]

Da lunghi secoli, al soffio carezzevole della brezza mattutina, dall'una all'altra sponda dell'ampio magnifico mare, si inseguono senza posa, con ritmo tenue e blando, le timide onde crepuscolari su cui il vivido sole dell'aurora va riflettendo i raggi suoi fulgenti. Battono con alterna ed ininterrotta vicenda: si frangono da secoli sul lido illirico e sul versante italico i marosi frementi, intenti a diffondere fra quei popoli l'eco della voce animatrice d'un popolo lontano, ma tutt'ora glorioso nella storia della bellezza, della civiltà e della forza trionfante. Si accavallano con grida alte e sibilanti i flutti impetuosi che in note di dolore e di angoscia — come voci di anime straziate — sembrano invocare ed imprecare, mentre il vento che sale dal mare Egèo e dal mar Jonio, reca fra gli abitatori de' due lidi adriatici, il suono arcano delle note tratte dalla lira di Orfeo e dalla cetra di Terpandro; il lamento elegiaco della poetessa di Lesbo; il grido amoroso e disperato di Ero e di Leandro.

Quelle voci, quei lamenti, quei suoni indistinti, con accento fantastico si ripercuotono nell'anima nostra; vibrano nel profondo e nell'intimo del nostro cuore; ritornano, nel ritmo insistente, alla mente confusa, come in poetico sogno: nel sogno dolce ed ideale che accomuna tutte le anime, che attraversa mari e monti, che supera i secoli, che vince differenze di razza e di aspirazioni, che fa dimenticare il tristo ricordo di lotte intestine e di cruenti battaglie.

---

(1) Dalla Conferenza letta al *Circolo letterario* di Fiume il 23 febbraio, al *Circolo Artistico* di Palermo il 14 marzo 1907 ed al *Collegio Romano* il 20 febbraio 1908.

La più intensa anima musicale vibra, pulsa e freme in ogni vena, in ogni cellula — anche la più ascosa — del corpo meraviglioso, per bellezza muliebre, quale apparisce Venezia; ed a chi osservi l'immagine sua con senso profondo di intimo e religioso affetto: a chi ascolti commosso la sua voce occulta, e pur tutta palpitante, non può essere negata l'estasi arcana ed infinita, che essa, col suo spirituale amplesso ne dona ad ogni ora, ad ogni istante.

Quando lo spirito nostro, assetato di pure emozioni, si affaccia per la prima volta alla apparizione fulgente di Venezia, sentesi come abbandonare e trascinare in quel vortice di vaghe sensazioni, di poetici sogni, di ebbrezze sublimi, che rivela ad un tratto la vista di quell'oasi fantastica, la quale dalla pianura padana giunge sino all'alto dello storico estuario.

Ma più che la *voce delle cose* parla possente al nostro spirito un'altra segreta voce: la voce serena d'un'esistenza ideale che sorvola e si innalza al di sopra della nostra stessa sensibilità: la voce di quel mondo arcano, e pur visibile e palpitante, che la cara Venezia lascia scorgere, attraverso il suo essere, nei secoli che furono, nel presente e nell'avvenire.

***

Nell'ora dell'*Angelus*, quando a sera squillano dalle cento torri le campane festose il cui suono giubilante si insegue nel ritmo e si bacia nell'onda di un unisono che sale dalla laguna, dai canali e dalle calli per confondersi e dileguarsi sull'ampio mare che l'immenso poema dell'umanità (la quale gioisce e soffre, ama e dispera, ride e piange) accoglie in un grandioso amplesso, si sente ben tosto che la più ardente anima musicale, ascosa ma eterna, sta dinanzi a noi, sta per impossessarsi del nostro spirito, per soggiogarlo, per conquiderlo e per vincerlo.

Ascoltiamo, in una notte placida e serena, la sinfonia meravigliosa del silenzio che su l'alma città del sogno — in un'ampiezza che sembra sconfinata — vigila attento, tutto avvolgendo col suo manto di luce lunare! Destate nel loro sonno dal breve e tenue fremito della brezza notturna, le acque battono in ritmica cadenza contro i marmi dei fastosi palagi. Quel ritmo dapprima lento e grave,

coll'accelerarsi del movimento va assumendo l'intensità e la vibrazione di un suono musicale. Ed il canto più sublime si eleva dalla maestà di quel silenzio.

Anime gementi sogguardano ed ascoltano mute e solitarie il quadro dell'infinito che le circonda. Esse sembrano scrutare nel mistero dell'avvenire coll'ansia tormentosa di chi crede, soffre e spera. Così la dolce la carezzevole voce; la soavissima voce dell'anima che intende e che si protende, giunge al nostro cuore come voce di conforto e di salvezza.

Da le calli tortuose; dal campielo illuminato dalla luna; dal sottoportico decorato di festoni, ne arriva tuttavia l'eco gioconda di liete canzoni. L'alto mistero della notte, il velo di tristezza e di abbandono che dapprima era sceso nella nostra anima, è rotto dalla giocondità di questa scena giuliva. E la frase musicale semplice, schietta, ingenua si espande in un ritornello che è letizia, in un ritmo che è vita.

« *L'arte* — disse John Ruskin — *è opera di amore* ». Questo ben seppero e sentirono gli antichi popoli che si rifugiarono per le isolette paludose dell'adriatico lido, confidando alla virtù dell'arte la missione etica, estetica ed istorica di testimoniare ai secoli la fede semplice e profonda ond'essi scelsero quelle solitudini del mare, non solo nella speranza di fondarvi nuove dinastie o di iniziare un'êra di larga prosperità, ma ancora — come dice il Caffi — per umiliarsi davanti a Dio e per innalzare a Lui le loro ardenti preghiere.

Le nomadi legioni che, vinta la barbarie antica, sugli albori dei primi secoli andarono migrando per l'estuario e ricoverandosi man mano a Grado, ad Aquileja, a Torcello, a Malamocco, recarono nell'anima il culto dell'arte e della poesia, che rinsaldarono con viva fede attraverso le prime lotte nelle quali si prepararono la via alla conquista vittoriosa della bellezza e della verità.

Tutta Italia era sangue, fiamme, rovine, in que' primi secoli; unicamente nelle inaccessibili isolette era quiete e silenzio.

Semplice e tranquillo insieme era il vivere. Chiese e monasteri

modestamente, per non dire poveramente, venivano erigendosi; ed i preti, come i monaci che vi abitavano, erano conservatori gelosi e custodi delle preziose reliquie del molto sapere de' Greci nelle arti e nelle scienze.

Dalle venete lagune uscì quel Giorgio prete viniziano che nell'anno 826 andò in Ingelheim presso Carlo Magno per fabbricargli un organo *morae græcorum*! Da quelle isolette — non si può dire sia provato, ma assai verosimilmente è creduto — procedette Guido Monaco d'Arezzo, il quale prese stanza nel vicino monastero di Pomposa. Ivi ancora, il cenobio di San Giorgio Maggiore (ne fan fede le sue vetustissime cronache) aveva sul declinare dell'VIII secolo alcun monaco *pietate*, *misericordia*, *cantu et artis musicae scientia pollentem.*

« Venezia dunque nella pace e nella sicurezza del suo ritiro palustre mantenea vivo quel sacro fuoco dell'arti belle ch'era estinto in tutto il rimanente suolo d'Italia, ove correano torrenti di sangue e fumavano monti di ruine delle città e terre incendiate e distrutte » (1).

Il doge Pietro Orseolo ed il Patriarca Lorenzo Giustiniani, nella visione ideale di una patria gloriosa e trionfatrice, operando con virtù di fede, si raccolsero a pregare per la grandezza della città diletta, e da allora nuove voci, nuovi canti, echeggiarono per le lagune, del pari che sotto le volte delle dorate chiese bisantine, le quali si andavano man mano costruendo.

Le devote salmodie, arricchite dai vaghi melismi orientali, che oggi ne appaiono quali fregi marmorei tracciati su archi grandiosi anelanti verso l'infinito, risuonarono per le piazze durante le primitive, maestose e trionfali cerimonie liturgiche compiute alla luce del sole, innanzi allo specchio d'acqua fosforescente, al cospetto della folla commossa e febbricitante nell'ansia del novello orgoglio da cui si sentiva pervasa e dominata.

Ho ricordato John Ruskin. Egli, a mezzo il secolo passato, col suo bizzarro e profondo ingegno indagatore, con amore e con ardore

---

(1) Francesco Caffi, *Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di San Marco a Venezia*, vol. I, pag. 24. Venezia, 1854.

indomito, rivelava al mondo moderno l'anima artistica di Venezia; egli raccoglieva la voce tenera del suo passato e ne apprendeva le ragioni del suo fascino immortale.

Il Ruskin tuttavia credette di scrutare nel profondo e nell'intimo dei suoi secreti l'anima artistica di Venezia; egli volle indagare fra le pietre, le sculture, i marmi, le tele, i mosaici per intendere l'arcana voce. Non intese però un'altra più intima voce; quella che prende forza e virtù di vita dall'anima musicale della affascinante città del sogno. Il Ruskin non arrivò a comprendere il linguaggio musicale che dai giorni più remoti in sino ad oggi, continuò a vibrare sommessamente, quasi silenziosamente, per le arcate della Basilica, velato da quello stesso simbolico nimbo di ombra il quale — come ricorda d'Annunzio — occulta la fronte dell'angelo che nella *Gloria di Venezia*, dipinta da Paolo Veronese nel Palazzo Ducale, incorona la fastosa ed opulenta Regina dell'Adriatico.

La prima pietra di Venezia fu posta sul mare di sabbia nel nome di San Giacomo pescatore, e la prima chiesa eretta a Rialto venne dedicata appunto all'apostolo di Cristo.

Quella chiesetta ebbe a subire varie trasformazioni. Fondata nel V secolo, verso il 1073 venne ricostruita ed ornata di mosaici greci per opera del doge Domenico Selvo. Un secolo appresso fu un'altra volta rinnovata ed ebbe nuovi abbellimenti. Poscia rimossa dal posto ove dapprima si trovava, venne ricostruita poco più lungi.

Seguendo tutte queste trasformazioni il Ruskin esce a dire con doloroso accento: « senza dubbio presto, *per nuovo progresso*, San Giacometto di Rialto dovrà diventare un magazzino, forse un deposito di petrolio... ».

Ebbene, no! Dopo un lungo periodo di abbandono, quella storica chiesetta, la quale conserva ancora vestigia venerabili dell'antica bellezza, divenne luogo di raccoglimento e di studio per quei pochi fedeli che diciotto anni addietro si accinsero colà a studiare e propugnare il ritorno del canto sacro alla sua semplice, pura e genuina espressione. E da quel modesto recesso appunto le voci lontane degli sconosciuti laudatori di Dio sui temi del canto gregoriano: le voci vibranti de' primi maestri della polifonia vocale, nell'ora dell'estasi spirituale, si ripercossero sotto le volte del magico San Marco.

*
* *

Uno spettacoloso e solenne avvenimento, a mezzo il secolo XIV, ebbe ad allietare Venezia. Sedea sul trono dogale quel Lorenzo Celsi che Petrarca, nelle sue senili, appellava *vir vere celsus*; e con prolungate magnifiche feste davasi nobile sfogo all'entusiasmo ed al giubilo pel ricupero, allora avvenuto, del regno di Candia.

Accorreva quindi da tutte le parti d'Italia e dal Levante la folla cosmopolita per godere dei grandiosi spettacoli e delle famose giostre. La bella città era divenuta convegno de' più eccelsi personaggi, tempio sontuoso di ricchezza e di fasto.

Il celebre cieco fiorentino Francesco Landino, zio del reputato messer Cristoforo (uno dei più antichi commentatori di Dante) giungeva da Firenze per farsi ammirare dalla Signoria veneziana e quale poeta e come suonatore d'organo. Verseggiò egli, in quell'occasione, alla presenza di Francesco Petrarca e suonò in pari tempo gli organi della Cappella Ducale, misurandosi collo stesso organista di San Marco, Francesco da Pesaro. Alla nobile gara, fra un immenso concorso di signori e di popolo, assistevano il doge Celsi, l'arciduca d'Austria ed il Re di Cipro, il quale a nome di Venezia esultante volle incoronare di lauro il musico poeta.

Ma alla nota giubilante nel ricordo nostro di tardi nepoti fa contrasto una mistica voce che parte dal secreto recesso di un santo cenobio. È Vettor Carpaccio che intento a dipingere per la Cappella degli Schiavoni alcuni quadri raffiguranti la vita di San Girolamo, decora magistralmente l'opera sua di due brevi e concettose composizioni a quattro voci diligentemente riprodotte in due libri di canto caduti a terra e rimasti, come per caso, aperti.

Era tanta la scrupolosità e le dignità artistica; tale il senso estetico di quegli antichi maestri del pennello e del colore, da non permettersi essi di decorare un' opera propria, contaminandola con qualche simbolo musicale che potesse apparire informe od imperfetto.

Infatti: nel celebre *Concerto* del Giorgione, non vediamo noi forse le mani del monaco posare sulla tastiera del clavicordio collo stesso portamento che esige la tecnica più perfetta dell'arte? « Quali note

— dice il d'Annunzio — quali note le mani belle e sensitive traggono da' tasti su cui si indugiano?

Trascrizione di un brano di musica dipinto da Vettor Carpaccio nel San Gerolamo.

« Magiche note al certo se valgono a operare nel musico la violenta trasfigurazione che tradisce il suo volto.

« Ma nell'ardente fiore dell'adolescenza raffigurato dal Giorgione

in un terzo personaggio, la musica esalta pure il suo sogno indicibile e sembra moltiplicare infinitamente la sua potenza di gioire. Egli sa d'esser padrone di quella vita che sfugge ad ambo gli altri e le armonie ricercate dal suonatore non gli sembrano se non il preludio della sua propria festa! » (1).

***

Il cortese lettore mi segua ora, con l'occhio dell'anima e col desiderio nel cuore, sotto le volte aurate della Cappella dogale.

È il giorno lontano, ma sfolgorante nel quale il magnifico Tempio sta per accogliere l'urna dorata che racchiude il legno della Croce. Splendono iridescenti gli ultimi raggi del vespro luminoso, mentre la fastosa processione, — resa celebre nel gran quadro di Gentile Bellini — incede solennemente.

I musici che con l'arpa, il violino ed il liuto entrano l'un dopo l'altro in San Marco, sono stati ritratti dal grande artefice con mano maestra. Ed essi — come ha detto il Ruskin — *vi prendono l'anima*! Le voci argentine dei fanciulli biancovestiti innalzano il loro canto nell'Inno trionfale. *Te fons salutis Trinitas* si ripete per tutto il Tempio mentre l'urna dorata viene posata sull'altare di porfido e di alabastro, innanzi alla pala gemmata.

(1) Gabriele d'Annunzio, *L'Allegoria dell'Autunno*, pag. 32-33, Roberto Paggi. Firenze, 1895.

Ma entriamo nel magnifico Tempio!

Sotto l'abside multicolore la corona di cherubini e di serafini al canto solenne sembra si venga animando come per atteggiarsi ad una festosa ascesa verso il cielo. Nello stesso momento la vivida luce del vespro illumina il volto raggiante di Cristo in atto di passare il libro dell'Evangelo nelle mani di Marco.

Nè io saprei meglio penetrare nell'anima profonda di questa mistica visione: non saprei comprendere tutto il linguaggio dello spirito ideale ed arcano che si cela sotto le dorate volte, se non riavvicinando la scena meravigliosa al sublime mottetto di Andrea Gabrieli: ***Angeli***, ***Archangeli***. Ascoltiamone lo spunto immaginoso:

A. Gabrieli, *Angeli*, *Arcangeli*. Mottetto a 4 voci.

Al di fuori, intorno alla piazza monumentale, le croci d'oro della cupola e le ali degli angioletti che fanno cornice all'arcata centrale risplendono tutt'ora agli ultimi raggi del crepuscolo, e per la brezza carezzevole della sera sventola il rosso gonfalone della vittoriosa Repubblica, mentre le timide colombelle, con candido ed innocente abbandono, sembrano avvolgersi nelle morbide pieghe dello storico e glorioso vessillo. È l'ora in cui dall'alto della torre secolare, intorno alla laguna e per tutta l'ampiezza del mare risuona e vibra in onde armoniche l'eco squillante della Marangona.

***

Parlano le cronache del divin messer Hadriano!

Così lo chiamavano i suoi contemporanei. Appartiene egli alla schiera di quei valenti che rotti ad ogni artifizio del canto mensurale, provando acuto il bisogno di scaldare il proprio cuore al soffio vivificante del luminoso sole meridionale, a mezzo il secolo XVI scescero dalla Fiandra in Italia per insegnare l'arte del contrappunto, col proposito precipuo però di attingere essi stessi alla fonte della vita la ragione intrinseca delle proprie creazioni.

Fu il doge Andrea Gritti — illustre nella storia della gloriosa repubblica — che nel 1527, vincendo d'autorità false ritrosie ed artifiziose avversioni, volle assicurare alla cappella dogale la cooperazione di Adriano Willaert, il musico già divenuto celebre ed onorato nella stessa alma Roma.

Quale impulso abbia dato il compositore fiammingo alla vita musicale di Venezia lo dicono i suoi numerosi ed illustri discepoli. Da Venezia infatti le discipline musicali, assorte per magistero

di dottrina al livello di nuova e vera scienza, si propagarono d'un tratto, può dirsi, per l'Italia e per la Germania.

Come ben si esprime lo storico, allorquando in un impeto di orgoglio cittadino, esclama a questo proposito:

« Onore a quel saggio Andrea Gritti, il quale dato di cozzo al puntiglio municipale di voler un maestro viniziano — quando non c'era — fece sì che cen fossero di poi e sempre a dovizia » (1).

Infatti è al Willaert cui si deve l'inizio di quella celebrata scuola veneziana la quale tanto lungi, nello spazio e nel tempo, portò la sua fama gloriosa. Per tal modo il nome ed il fascino di Venezia continuarono sempre più a diffondersi pel mondo.

Alternando la composizione dei *Mottetti* a quella dei *Madrigali*: la creazione di *Inni* e di Canzoni: di *Salmi* polifonici a guisa di *Falso-bordoni*, con *Fantasie* o *Recercari* istrumentali, la scuola del Willaert — per opera del maestro insigne e per virtù intellettuale de' numerosi discepoli che la storia onora ed ammira — contribuì ad elevare l'arte musicale al più alto grado di bellezza.

Era dessa una bellezza semplice, casta, quasi direi infantile; ma non per questo meno penetrante ed espressiva.

E come Venezia sentisse gratitudine e venerazione pei sacerdoti custodi severi di tale bellezza, lo dica il fatto che a proposito del Willaert narra appunto il Caffi.

« Giaceva da ultimo fra le coltrici il grand'uomo crucciato da acerbi dolori, ma onorevol corona al suo letto faceano cospicui mecenati, ufficiosi amici, rispettosi e grati scolari.

« Solenne visita, accompagnata da musici della sua corte, fargli piacque al Duca di Ferrara Alfonso d'Este, il quale giunto in Venezia qualche giorno prima ch'egli uscisse di vita, confortar lo volle di sua presenza. Giuseppe Zarlino, di questa visita testimonio, rende conto di lunghi amorevoli colloqui che il Duca allor con lui tenne; aggiungendo che in tale occasione a quel Signore delle arti belle e de' lor professori generoso mecenate, facesse Adriano stesso grandi rendimenti di grazie, perchè tenev'assai care le di lui opere, non

(1) Francesco Caffi, *op. cit.*, vol. I, pag. 87.

solo, ma perchè inoltre per di lui speciale benevolenza erano venute in luce una grandissima parte di quelle cose che egli avea già composte, le quali stavano quasi sepolte ».

E quali furono gli allievi di messer Adriano?

Essi si nomano Cipriano de Rore, l'insigne madrigalista, il successore del Willaert stesso nella cappella dogale; Giuseppe Zarlino, compositore e teorico celebrato, il quale pubblicava e dedicava le monumentali *Institusioni armoniche* al Patriarca Vincenzo Diedo, e poco appresso li *Sopplimenti musicali* al Papa Paolo V. Gli scolari di Willaert più riputati rispondono al nome di Girolamo Parabosco, organista e poeta, che offriva le sue rime ad Anna d'Este, ed al quale il sue grande quanto sospetto amico, Pietro Aretino, indirizzava parole piene di entusiasmo; rispondono al nome di Claudio Merulo che dalla scuola del Willaert passava all'organo di San Marco, successore del Parabosco.

Oltre che opere proprie di grande merito, tutt'ora ammirate ed eseguite dai più celebri organisti d'Europa, il Merulo diede alla stampa, ed a proprie spese, composizioni d'altri autori. Sono a ricordarsi a questo proposito gli *Introiti* di Fra Costanzo Porta ed il *Transilvano* di Gerolamo Diruta.

Ho nominato Frate Costanzo Porta. Questo monaco illustre, dopo di avere appartenuto alla scuola di Willaert, seguendo la fortuna ascendente del suo mecenate e protettore Card. Giulio della Rovere, dal convento di Osimo passò per due volte alla Cattedrale di Ravenna, dal Santo di Padova alla Santa Casa di Loreto, ovunque lasciando traccia dell'azione sua geniale, dotta ed illuminata.

E qui ricordo ancora Andrea Gabrieli le cui pagine di polifonia vocale ripubblicate — a mezzo il secolo XIX — nella *Musica Divina* del Proske, ci rendono ancora tanto ammirati e commossi.

Così, prosperosa e vigorosa adunque apparisce, attraverso il secolo XVI, la scuola musicale iniziata da Adriano Willaert in Venezia. Da essa e per essa, mentre il grande di Palestrina, dall'alma Roma, irradiava la luce del suo genio immortale, corsero per l'Italia e poco appresso per il mondo intero, il sorriso ed il fremito di un'anima vagante ed incerta, ma ebbra di mistica poesia e parimenti anelante, con trasporto casto e verginale, verso le regioni della lirica umanistica.

Ma nella inoltrata rinascenza lo spirito classico e pagano dell'antico mondo di Atene e di Roma — all'inizio del secolo XVII, così pieno di seducenti attrattive, tanto sfolgorante negli splendidi paludamenti da esso regalmente rivestiti — andava oramai avvincendo e dominando l'anima novella. Antesignano di questa evoluzione ne apparisce Giovanni Gabrieli, il Tiziano della musica; l'immaginoso, il solenne, il grandioso coloritore dei suoni, quale ai posteri ebbero a tramandarlo il Burney ed il P. Martini, il Winterfeld, nell'opera insigne intitolata: *Gabrieli und seine Zeitalter*, e l'Ambros nella *Geschichte der Musik.*

***

Venezia guerriera, dopo la grande battaglia di Lepanto era divenuta mèta di quanti alla gloriosa Repubblica professavano gratitudine, ammirazione, riconoscenza. Il Leone di San Marco nello stendere — dal lido di Levante insino ai colli di Lombardia — le sue ali benefiche, tutte le anime confortando, tutte le menti vivificando, in atto di posare orgoglioso il libro dell'Evangelio, esclamava con voce possente e maestosa: *Pax tibi!*

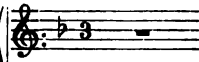
Il momento era solenne: l'ora meridiana della vita, abbagliante, luminosa, conquistatrice!

Tuttavia se per virtù di armi, se per l'assillo quotidiano di incessanti lotte potè Venezia trovare in sè stessa la saggezza e l'energia mo-

rale di cui abbisognava onde prepararsi al trionfo, allorquando aureola di gloria cinse la sua fronte luminosa, quel giorno, dalla sete ardente di un raffinato godimento intellettuale e sensuale, cominciò a sentirsi come trascinata nel vortice di quella esistenza che doveva schiuderle infatti nuovi orizzonti di vita, ma prepararle nello stesso tempo l'inevitabile decadenza.

Nella Chiesa: nella bella, ricca ed aurata Chiesa di S. Marco l'anima del popolo veneziano parve non trovarsi altrimenti a suo agio. Altrove, in altre forme di linguaggio che non fossero quelle usate pel passato, cercò egli in allora di appagare il proprio spirito, cantando amori e dolori, orgogli ed estasi, dolcezze ed eroismi.

Ascoltando l'eco della gran voce che va considerata come genuina e più vibrante espressione di interni affetti: (voglio dire la voce del popolo che canta le glorie di Dio nella chiesa, e le glorie dell'amore nelle sale dorate, per le piazze, sulla laguna e ne' teatri) dobbiamo ammettere e riconoscere che forse ebbe ragione il Ruskin di esclamare con accento che suona quasi amaro rimpianto: « Sino al tempo in cui il Tintoretto dipinse la *Crocifissione* per la Scuola di San Rocco, il cuore di Venezia non aveva per anco abiurata la sua religione. Il momento, in cui l'ultima corda della sua fede si spezza, non si può rintracciare con precisione, nel giorno e nell'ora, ma in quel giorno ed in quell'ora, di cui possiamo prendere quale segno esteriore la morte del Tintoretto, avvenuta nel 1594, l'Arte di Venezia finisce! ».

In quel medesimo anno infatti, a Roma moriva Pier Luigi da Palestrina che, sul principio del secolo XVII la nuova arte quasi sconfessava ed i nuovi maestri deridevano; a Firenze trionfava il melodramma di Rinuccini e di Peri; l'umanesimo ed il rinato paganesimo si avanzavano vittoriosi dal centro al nord d'Italia.

Venezia per conseguenza non avrebbe potuto sfuggire alle nuove influenze.

Giovanni Gabrieli sedotto e conquiso dalle ampie luminose pennellate di Paolo Veronese e di Tiziano, in una solennità della Pasqua, facendo eseguire dall'alto delle tribune di San Marco il suo giulivo *Surrexit Christus*, fece eccheggiare per l'aurate volte gli squilli sonori delle trombe, dei cornetti e dei pistoni che in note possenti andavano or sorreggendo ed or alternando con le voci e coi

due organi. Il grande Maestro veneziano così intese fermare e rendere con frasi musicali incisive, e sotto nuove vesti, la visione abbagliante del mondo che lo circondava.

G. Gabrieli, *Surrexit Christus.*

ALTI
et Do - - - - - mi - nus de coe -
TROMBONI

- lo in - to - nu - it in - te - nu - it
f
f
f

Ma uscendo dalla Cappella del doge, ed inoltrandosi nell'ora del vespro per la piazza, lungo la riva degli Schiavoni: entrando, desiderato ed onorato, nei magnifici palazzi dei nobil' uomini e delle nobili dame, volle il Gabrieli che la lira del suo cuore vibrasse per altre corde più sensibili se non più ideali e delicate. Cantò egli, allora, nei *Madrigali*, nei *Concerti* e nelle *Canzoni*, con voce allettatrice e carezzevole, l'intima gioia del suo animo gonfio di umana tenerezza.

Ed ecco in qual modo l'*anima musicale di Venezia* sentì pulsare a sua volta nell'interno e nel profondo del suo essere una latebra che sino a quell'istante era rimasta come ascosa e quasi inerte.

Alla scuola di Giovanni Gabrieli cominciarono a convenire dalla Germania compositori di grande fama. Da ciò il florilegio fecondo di una primavera profumata e radiosa che lasciò ne' secoli traccie e luci indelebili.

Il primo tedesco che scese in Italia per educarsi alla scuola musicale di Venezia fu Hans Leo Hasler da Norimberga. Egli, dopo aver dettato *Messe*, *Salmi* e *Canzoni sacre*, che ancora per le chiese di Germania risuonano, fattosi protestante, dava alle stampe un *Lustgarten* di *Canzoni profane* e di *Balletti*; un *Venusgarten* di *neue lustige und liebliche Täntze*; infine — cosa di speciale interesse — musicava ancora le *Litanie tedesche* del Dr. Martino Lutero.

Enrico Schutz — conosciuto col nome di Sagittarius — il maestro, come dice Riemann, che per primo fece conoscere alla Germania la profonda riforma musicale di cui l'Italia fu teatro al principiare del secolo XVII, e che a sua volta contribuiva alla creazione di nuove forme a segno di poter essere considerato come il precursore di Bach e di Haendel, nel 1609 migrava, ebbra l'anima di desiderio, verso la veneta laguna attratto dalla grande fama di compositore e di maestro acquistatasi da Giovanni Gabrieli.

Chè se ci fermiamo a considerare ancora come mercanti tedeschi residenti a Venezia, quali il Fugger ed il Gruber, pur esplicando diuturnamente la loro attività nei faticosi commerci, abbiano voluto largire al Gabrieli il loro illuminato favore, si è costretti a riconoscere che la voce di Venezia musicale parlava oramai con fascino irresistibile all'anima desiosa di tutti.

Vir ad laudem natus: cuius os, cuius pectus insiderant virtus et gratiae, quique tuum fuit heu. Melpomeno decus. Lugete organa!

Queste parole che si leggevano sull'epitaffio inciso sulla tomba di Giovanni Gabrieli in Santo Stefano, ora scomparsa, valgono a ricordare quel che sia stato pel suo tempo l'immaginoso e suggestivo compositore veneziano.

Dopo di lui, l'anima musicale di Venezia va sempre più rapidamente trasformandosi.

Claudio Monteverde — l'audace innovatore — volle interrogarla e nel noto *Lamento di Arianna* del pari che nel celebre madrigale « *Cruda Amarilli* » trascinarla quasi ad un effluvio di pianto. Così nel duetto fra Nerone e Poppea — pagina di musica deliziosa e squisita, celata ne' ricchi e preziosi codici contariniani della Marciana — lo stile patetico e melodico prende il sopravvento in modo decisivo ed assoluto. Susurrano i due soprani con voci carezzevoli e blande sulle ingenue e cascanti parole del Busenello. Ma le brevi

frasi di Poppea e di Nerone riboccanti di fascino amoroso del pari che i *Madrigali guerrieri*, non risuonano che per virtù di altre voci le quali giungono al nostro orecchio non più per la strada maestra, secolare e spaziosa, su di cui avevamo affissato lo sguardo fino ad ora, ma da altre vie che ancora non conoscevamo se non per riflesso.

Il resuscitato paganesimo e la filosofia umanistica, rimettendo in onore la mitologia greca ed il mondo classico, avevano trasportato questo mondo antico nel nascente melodramma divenuto oramai la forma d'arte più in voga. Ma una simile arte nella sua essenza traeva origine dal movimento partito da Firenze e da Roma. La tradizione veneziana si era mantenuta ad essa affatto estranea.

Per conseguenza l'anima musicale di Venezia — da allora e per un intero secolo — non palpitò che per riflesso di altre anime. Assorge, è vero, il melodramma veneziano ad altezze tragiche col *Giasone* di Francesco Cavalli, rappresentato per la prima volta nel teatro Tron a San Cassiano negli anni 1649 e 1666. La voce di Medea che scende nell'antro di Stige è voce la quale parte dall'anima di uno de' più grandi personaggi di Grecia antica. E di ciò ben s'accorse un secolo più tardi Cristoforo Gluck, che nella scena dell'inferno in *Orfeo ed Euridice* si valse manifestamente della concezione del Cavalli; e se ne valse così da offrire quasi il destro di gridare al plagio. Non meno caratteristico del Cavalli si palesa il bergamasco Giovanni Legrenzi, il quale in parecchie pagine del *Totila*, presentato al pubblico dalla ribalta del teatro di San Giovanni e Paolo nel 1677, eleva l'arte sua ad altezze di efficacia descrittiva mai fino allora tentata. L'aria costituita della *introduzione*, d'un *recitativo*, dell'*adagio* e della *cavatina* precorre l'avvenire del dramma lirico, e, spoglia d'artificio, immune dal convenzionalismo de' tempi posteriori, apparisce oggi come uno squarcio classicamente severo di arte pura.

Tutto questo però nulla, o ben poco, significa per la vera arte veneziana, le cui caratteristiche vengono a poco a poco abbandonate.

Ma queste proprietà: questi segni di particolare bellezza dove e come rintracciarli attraverso l'arte del secolo XVII? Nella musica sacra forse?

Un *Agnus Dei*, composto da Claudio Monteverde, fa dire al P. Martini, che nel 1774 lo offriva come esempio di bello stile nel suo *Saggio di contrappunto fugato*: « ora può ognuno abbastanza comprendere come mai quest'insigne compositore fosse eccellente nella sua professione e sapesse distinguere stile da stile e usare la varietà a misura del convenevole ».

Così parlò il P. Martini; ma noi, cento e trent'anni dopo di lui, osservando e studiando altre e più vaste composizioni polifoniche per chiesa del Monteverde, quali le *Messe*, dobbiamo forzatamente concludere con l'ammettere e deplorare che lo spirito informatore dell'antica arte dei Willaert, dei Gabrieli, dei Croce e dei Martinengo, avesse pressochè esulato da esse, rimaste come corpo freddo ed inerte attraverso una rete di combinazioni armoniche scolastiche prive affatto di vitalità e di inspirazione.

Oramai il cuore di Venezia — il lettore lo ha ben compreso — non provava palpiti profondi che innanzi alla luce di quei teatri i quali da Roma o da Firenze andavano ricevendo ogni giorno il soffio animatore. L'anima del popolo non vibrava che per le penetranti *Canzoni* dello Ziani e del Volpe le quali, ripetute nelle sale dei nobil'uomini spandevano poscia la loro eco — fatta di blandizie e di carezze — per le calli e pei canali, dalla gondola nera alla luminosa galleggiante. E con le *Canzoni* dello Ziani si confusero così i ritmi più facili che dalla città partenopea, col riso sarcastico e con l'audacia insaziabile di continuate imprese amorose — qualcuna delle quali finita pur tragicamente — recarono fra le lagune, Alessandro Stradella e Salvator Rosa.

Ed eccoci arrivati al secolo XVIII.

Pompeo Molmenti, delle vicende patrie illustratore sagace e seducente, nel suo discorso su Giovan Battista Tiepolo dopo di aver ritratto con vivezza di immagini l'ambiente morale, letterario ed artistico di Venezia in quel tempo, reso logoro e decrepito, esce a dire:

« L'animo si piegava al fascino misterioso de' suoni; n' avea sorpresa e diletto insieme: e l'intensità della sensazione nei nervi acuiti era tanta, che le memorie contemporanee narrano come

qualche volta taluno degli uditori, in preda ad una specie di esaltazione spirituale, cadesse privo di conoscenza.

« La frenesia de' veneziani per la musica — scriveva un francese contemporaneo — è inconcepibile. Musica nelle vie e per le piazze; musica nei teatri; musica nei palazzi patrizi; musica sulle acque dei canali; nel sereno armonioso della notte; e tra i suoni or caldi e vibranti, or soavemente accorati, ora mollemente amorosi, s'alzava la prece di Marcello, che acquietava nell'anima i dolori ed accendeva speranze infinite; che trovava un'altra volta nel linguaggio dei suoni, l'essenza misteriosa della parola di Dio ».

Ma come nelle tele immaginose di Giov. Battista Tiepolo si diffondeva la luce vivida di un nuovo sentimento religioso che andava vestendosi di più umani atteggiamenti, così dalla tribuna dell'organo di San Marco, Antonio Lotti, con slancio e con fervore di fede artistica, elevava a sè ed all'arte monumenti nuovi di imperitura bellezza.

Il Lotti appare a noi come l'artefice insigne che per primo seppe piegare la severità delle antiche forme contrappuntistiche alle innovazioni di una tecnica più evoluta, alle conquiste spirituali di una estetica più affine all'anima de'suoi contemporanei. Ed io non posso ascoltare il succedersi delle armonie ardite, degli accordi vocali pieni di tristezza, di abbandono e di dolore che si svolgono nel *Crucifixus*

A. Lotti, *Crucifixus*.

✠ Credo utile rilevare queste audaci licenze di procedimento contrappuntistico per rispondere ai pedanti, come già Berlioz nella partitura del 'Romeo e Giulietta,: *Ici il n'y a pas de fautes.*

A. Lotti, *Miserere.*

ad 8 voci e nel grandioso *Miserere* a 4: non posso sentire entro di me l'urto di quelle dissonanze che in progressioni scultoree ed audaci si sviluppano man mano, senza correre col pensiero e con l'occhio dell'anima al *Cristo sul Calvario* di Sant'Alvise di cui si può dire col Molmenti che « non mai ispirazione più tragica accese la fantasia del Tiepolo ».

Dal Bucintoro sfavillante di mille luci multicolori, drappeggiato di arazzi e di velluti, di damaschi e di ghirlande partono canti — dapprima indistinti — poscia più alti e vibranti. È appunto l'eco del famoso *Madrigale* del Bucintoro dello stesso Antonio Lotti, che si spande per la laguna e si ripercuote nell'anima di Venezia. È l'eco di quel canto sereno e giocondo che penetra pur nell'anima nostra con la melodia austera e severa, ma eminentemente lirica di quei *Salmi* di Benedetto Marcello che formarono la gloria imperitura del Procuratore insigne della Repubblica veneta.

A. Lotti, *Madrigale* del Bucintoro.

*
* *

Ma un'anima fantastica, partita dal lido dell'Istria doveva recare a Venezia, quale tributo di figlio amoroso, un tumulto di passioni e di sensazioni profonde. Giuseppe Tartini nell'avventurosa giovinezza piange sul suo violino fatato, vagando, dalle sale aristocratiche alle calli silenziose, in cerca di un'anima che lo comprenda e che lo sappia amare. Piange e trascina al pianto negli *adagio* delle sue *arie* in cui vibra misterioso lo spirito occulto che più tardi doveva animare la fantasia creatrice di Beethoven: piange e geme in quelle irruenti *sarabande* nelle quali sembra che il dolore assorga agli acuti spasimi del tormento: sogna e piange disperatamente nel *trillo del diavolo*, che una paurosa visione notturna gli detta come sotto l'incubo di una mano incognita ed imperiosa.

Così passano gli anni; e nel ritorno frequente dalla vicina Padova alla città de' sogni giovanili, Tartini ad una nuova e pura fonte di bontà e di bellezza, attinge l'ispirazione per altre opere egregie. L'amicizia professata per Antonio Lotti e per Benedetto Marcello: l'ammirazione di Porpora e di Jommelli, di Traetta e di Adolfo Hasse — detto il Sassone — convenuti tutti a Venezia per ascoltare ed intendere la voce che ancora palpita nell'anima della regina dell'Adriatico, genera, per virtù di Giuseppe Tartini, altre voci. Dolenti voci sì: voci di preghiera e di dolore, voci di rimpianto e di cordoglio, ma tutte così tenere, così appassionate da commuovere profondamente, a quasi due secoli di distanza, pur l'animo nostro.

*
* *

Gli usi ed i costumi di Venezia sul finire del secolo XVIII ci portano a prestar fede di preferenza alla sua leggiadria, ma pure alla sua facile frivolezza. Fu segno questo di fatale decadenza, ma tuttavia da esse, per forza spontanea, scaturì forse una così gentile forma di arte, da rendere ancora oggi seducente e palpitante l'inspirazione geniale dei maestri compositori che al teatro dedicarono in quel tempo il loro ingegno fecondo ed inesauribile.

Baldassarre Galuppi — detto il Buranello — colui che sovra ad ogni altro suo contemporaneo — nel campo musicale — rispecchia in modo palese l'indole di Carlo Goldoni, fu l'interprete più fedele della parola e del gesto goldoniano. Il *minuetto* — per lui — diviene quasi un'elegia: la *gavotta* un sospiro dolce ed amoroso.

Il Molmenti, dicendo di Venezia artistica quale si presenta sulla fine del secolo decimottavo, afferma che alla « ruina della patria succedette quella dell'arte ».

« A Venezia caduta in povertà non restò se non la gloria delle rimembranze, e, fosse effetto de' vecchi pregiudizi o della oppressione straniera, certo è che l'arte venne mancando e qualche tentativo di rinnovamento passò inosservato. Tuttavia non irosa nè imprecante, ma dolce ed attraente si diffondeva ancora, specialmente di notte, la voce dei gondolieri che cantavano in cadenza i versi della *Gerusalemme* del Tasso, alternando a vicenda le ottave, da una riva all'altra del Canal Grande, da uno all'altro traghetto ».

Ma se la voce dell'anima musicale di Venezia pareva ormai presso a tacersi, altre anime si accostarono amorose e desiose ad essa, facendola tutta vibrare e portando la eco del suo poetico ed ascoso linguaggio, lungi, assai lungi, nello spazio e nel tempo.

Quanti compositori di grido, attraverso il secolo XIX, scelsero Venezia ed i personaggi illustri della sua storia, a protagonisti delle loro creazioni. Io non ricorderò che i più vicini a noi, anche perchè alle loro opere è legata, forse, la memoria profonda ed incancellabile delle nostre istesse sensazioni giovanili.

Al certo la poesia che aleggia sovrana nel bellissimo secondo atto della *Gioconda*, parla sempre al cuore nostro.

Sentite voi la eco dolcissima della voce di Enzo, il quale mirando da lontano Venezia illuminata a festa, canta in note ispirate, la laude del cielo e del mare?

Sentite voi il grido doloroso e disperato di *Gioconda* — che si prepara al supremo sacrificio — nell'apprendere dalle voci vaganti per la laguna:

— Ei, della gondola, che nuove porti?
— Nel Canal Orfano ci son dei morti!

È il sogno carezzevole di Venezia: è tutta la sua anima che accompagna fin nelle lontane isole di Levante l'anima amorosa e tormentata del Moro sakespiriano rievocato da Arrigo Boito e da Giuseppe Verdi. Quale poetico sogno: quale visione di pace e di amore non suscitano nell'anima di *Otello* e di *Desdemona*, rifugiati, nascosti, all'ombra della notte, là sul lido di Cipro, sussurranti e spasimanti nell'estasi amorosa.

Ma quel bacio carezzevole, quel bacio lungo, suggellato dal raggio dell'astro che splende sull'orizzonte, doveva preparare la via al più intenso e tragico dolore.

Prega Desdemona; quasi presaga della sventura che l'attende; prega e canta, nell'ultima sera della sua vita, la *Canzone del salice*. Essa forse l'apprese bambina nel fastoso paterno palazzo di Venezia, e la recò quella notte fatale sulle sue labbra, innanzi alla immagine di Maria come per implorare la rassegnazione e la pace eterna in premio del suo sacrificio. L'ultimo bacio di Otello morente apre un'altra volta — l'ultima volta — gli occhi di Desdemona amorosa, e nello sguardo angosciato e pietoso dello sposo amato e trafitto, essa, come in una visione suprema, intravede la città del suo sogno — ahi — così presto infranto, e per sempre.

Ed ora la voce mistica ed ideale che prima di ogni altra ne ha raccolti a questo convegno spirituale, ne appella, ne solleva, ne innalza.

Riccardo Wagner nel *Parsifal* l'ha accostata all'anima nostra. Noi dobbiamo ascoltarla; noi dobbiamo intenderla.

Al momento di tracciare le linee del mistico dramma, l'autore di *Lohengrin* sentiva come il bisogno di mettersi in comunicazione ideale con l'anima sovrana che spira sotto le magiche volte di San Marco. E là fra l'oro abbagliante dei mosaici; fra le iridescenti luci che si sprigionano dai marmi preziosi; tra il profumo degli incensi, potè concepire quell'Agape sacra, che nel silvestre teatro di Bayreuth, ha inebriato di serena poesia tante altre anime dedite al culto dell'ideale.

Chè se la polifonia vocale dei grandi maestri di Venezia antica non avesse — al compositore di Lipsia — risuonato nelle fibre del cuore, *Parsifal* — il padre del cavaliere del Graal — non avrebbe immersa al certo la sua anima nell'onda pura e purificatrice di quella sublime melodia che si sviluppa maestosamente nella scena del Venerdì santo.

Riccardo Wagner intese la palpitante anima di Venezia: la intese attraverso i suoi canali e le sue calli; attraverso i suoi campi e nelle sue magnifiche chiese; attraverso la sua anima. E, negli ultimi giorni di vita, si raccolse appunto per ascoltarla, per interrogarla ancora, in quel sontuoso Palazzo Vendramin, che, come da un incanto di bellezza, sembra sorto dall'acque, per virtù magica di mano ascosa e fatata.

Il grande maestro di Lipsia; colui che elevò lo spasimo amoroso di Tristano al più alto grado di umana angoscia; quegli che in note gigantesche cantò l'epica impresa dei Nibelungi, volle esalare l'ultimo suo respiro in un amplesso supremo con l'anima immortale di Venezia. Quell'amplesso sarà fecondo — per l'umanità avvenire — di nuove purissime estasi; aprirà la via luminosa su di cui le generazioni future potranno incamminarsi verso le più nobili ed ideali ascensioni dello spirito; verso la perfezione della bellezza e della bontà.

***

Un giorno in cui il cielo plumbleo, l'aria pesante, l'orizzonte velato da fosche nubi sanguigne sembravano predisporre l'animo alla sventura, corse per Venezia, per l'Italia, pel mondo, un triste doloroso annuncio che parve uno schianto.

Il bel campanile, glorioso segnacolo della vittoriosa Repubblica, era miseramente crollato. L'angelo fulgido più non avrebbe dominato l'ampiezza del mare; le campane più non avrebbero diffusa la eco squillante della loro voce animatrice fra il popolo delle lagune. La marangona giaceva là, come fiera ferita a morte, muta ed immota fra i rottami dell'edifizio infranto.

Ma da quei ruderi si elevò e si propagò per l'orizzonte spirituale un'armonia vaga ed indistinta, e pur possente. I cuori palpitarono; le anime si abbandonarono ad un amplesso fatto di dolore e di amore. Ed in tutti, come per incanto, vibrò un'altra volta la dolce ed eterna melodia; la magica ed ideale armonia de' secoli, vivificata dalla virtù portentosa de' grandi che furono.

***

Disse Guglielmo Ambros nelle superbe pagine evocatrici della *Geschichte der Musik* essere stata la musica « il profumo più soave ed inebbriante della candida adriatica Rosa ».

A sua volta ha scritto il Naumann nel magnifico ed immaginoso studio sulla musica a Venezia:

« Una resurrezione della splendida vita musicale veneziana non si potrà mai ideare senza un rinnovato collegamento al brillante passato dell'arte sua. Dalla scintilla del genio dei grandi predecessori, che ancora al presente crepita e si sprigiona dalle loro creazioni, dobbiamo lasciarci infiammare. E questo avverrà con maggior efficacia se le opere di quei sommi maestri saranno richiamate in vita nel luogo stesso che le vide nascere ».

Escano dunque dalle polverose biblioteche le voci palpitanti e possenti degli antichi polifonisti; si diffondano esse per il mondo, alla luce vivificante del sole. Nell'atmosfera radiosa che ne circonda ridaremo ad esse la vita, l'anima ed il sorriso, chiedendo per noi e per tutti coloro i quali al pari di noi comprendono ed amano, il sorriso eterno della loro eterna giovinezza e della loro eterna bellezza.

*
* *

Ho cercato rievocare allo spirito di chi legge queste pagine l'immagine incerta, ma pure così affascinante, dell'anima occulta che per le vie ascose di un linguaggio indefinito ed eloquente quale il linguaggio musicale, è penetrato con tanto fascino nell'anima dei secoli.

Quell'anima che in qualunque momento, così presso a noi, sentiamo alitare il soffio divino della poesia, è pur sempre la nostra gioia, il nostro conforto. Sia che viviamo lontani da Venezia; sia che lo spirito anelante l'amplesso ineffabile vada vagando per le calli anguste, pei campi e per le piazze, o meglio che si effonda estatico nelle chiese, nei musei e nei teatri; sia che l'ora meridiana abbagli con luminosa luce la nostra pupilla; che le tenebre della notte ci invitino al raccoglimento; che il silenzio od il clamore, la gioia o la tristezza ne circondano; che il fervore della vita ne assorba, o la stanchezza ne vinca; sempre, sempre ci sentiamo trascinati con trasporto invincibile dall'estasi dolcissima ed estasiante che la cara città del sogno ne offre ad ogni ora, ad ogni istante, con soave infinita tenerezza.

La Rosa dell'adriaco mare tripudia ed esulta per le voci squillanti de' mille colori che tutta la cingono, dal corpo immacolato alla dogale immortale corona. E chi è capace di interrogare l'anima profonda, sente ben tosto che essa palpita e vive; che freme e tutta si agita al risuonare di quella arcana e magniloquente polifonia che dal silenzio notturno, per la gamma ascendente del crepuscolo mattutino, sale superba sino all'inno ed al ritmo trionfale dell'ora meridiana. Il ritmo della vita si sprigiona radioso pei cieli azzurri; l'inno onnipossente de' secoli echeggia solenne pegli orizzonti del passato e del futuro.

GIOVANNI TEBALDINI.

Arte contemporanea

“ ARIANE ET BARBEBLEUE „

Conte en trois actes
Poème de Maurice Maeterlinck — Musique de Paul Dukas.

Il dramma.

I.

« C'era una volta un uomo che possedeva delle belle case in città « e in campagna, del vasellame d'oro e d'argento, e dei mobili tutti « ricamati e delle carrozze tutte dorate ».

Così Carlo Perrault incomincia a narrare ai suoi piccoli lettori la terribile istoria di *Barbebleue.* Del quale, leggendo innanzi, si viene poi a sapere come egli fosse un uomo potente e cattivo, e come per l'insolito colore della sua barba gli riuscisse difficile farsi amare dalle donne, che accettavano di divenir sue spose solo perchè egli era ricchissimo, e possedeva di bellissimi castelli, e poteva dar loro stoffe preziose per farsene dei vestiti, e gioielli splendidi per adornarsene il collo, le braccia e i capelli; e si viene anche a sapere come egli avesse sgozzato crudelmente molte sue spose colpevoli di avergli disobbedito: e la disobbedienza era stata che esse avevano voluto entrare in uno stanzino del quale il terribile marito aveva loro vietato l'accesso, — solo di quello stanzino in tutto il castello. La stessa sorte sta per toccare, nella favola, all'ultima moglie — chè essa pure ha voluto entrare nello stanzino misterioso e vi ha trovato i corpi delle altre spose appesi alle pareti, ancora rossi del sangue sgorgato da molte ampie ferite — se due suoi fratelli, due cavalieri di gran va-

lore, non giungessero in tempo per strapparla dalle mani di *Barbebleue*, che già tien levata sul suo collo esile una enorme spada, e non vendicassero con la morte dell'assassino tutte le vittime della sua tirannia e della sua crudeltà.

La morale della favola, conclude il saggio Perrault, è che la curiosità è quasi sempre causa di molti dispiaceri e di molte sventure (questo sia detto specialmente alle donne!); vero è, aggiunge però argutamente il novelliere, che la storia di *Barbebleue* è storia di tempi passati, e che non c'è oggi uomo che esiga dalla propria moglie l'impossibile.

Da questa favola, che noi tutti ricordiamo per averla udita raccontare da bambini (e non ricordiamo anche come la nostra fantasia ci figurava alla immaginazione l'aspetto terribile di *Barbebleue* gigante, dagli occhi di fuoco e dalle grosse mani vellose, e l'aspetto dolce e spaurito della sposa dai lunghi capelli scendenti per le spalle curve sotto la minaccia? e non ci sovviene ancora del galoppo dei cavalli che udivamo avvicinarsi per la strada polverosa, recanti sulla groppa i due bei cavalieri liberatori?), da questa favola famosa Maurice Maeterlinck ha tratto l'argomento per il suo dramma. Ossia, non proprio l'argomento; egli ha ripreso la leggenda e sulle basi di essa ha concepito un dramma umano significativo profondo.

I personaggi puramente fantastici della favola son diventati, nella intenzione del poeta, gli attori espressivi di intimi determinati sentimenti; l'azione drammatica risulta inevitabile dalle loro passioni in contrasto e in conflitto.

II.

Il dramma di Maurice Maeterlinck è diviso in tre atti, dei quali il primo e l'ultimo si svolgono nella maggior sala del castello di *Barbebleue*, e il secondo nella prigione sotterranea in cui il terribile uomo ha rinchiuso le sue cinque mogli disobbedienti.

La vasta sala sontuosa — ricca di marmi, di legni, di stoffe preziose, splendida di dorature — appare allo spettatore, al principio del dramma, vuota; ma da sei grandi finestre che si aprono sui giardini, o sui fossati o sugli spalti circostanti, giunge il rumore mi-

naccioso di una folla in sommossa. Si ode un lontano vociare confuso, ora più ora meno forte, si odono grida più vicine di odio e di vendetta, e parole di amore e di rimpianto per *Ariane* che una carrozza conduce, attraverso il villaggio, verso il castello. E gridano alcuni « *À mort!* », ed altri « *Il n'aura pas celle-ci. Elle est trop belle* », ed altri ancora « *Ça fera la sixième!,.. Il faut mettre le feu! J'ai prise ma grande fourche. Et moi j'ai pris ma faux!* » E vi è chi parla di *Ariane* e dice « *Tout le village l'attendait. Elle était triste, on dirait qu'elle aime tout le monde* », e vi è chi avverte « *N'allez pas plus avant!... Retournez!... N'entrez pas au chateau! C'est la mort!...* »

Ma la carrozza che porta la bellissima sposa è entrata nel cortile del castello, e le porte si son chiuse dietro di essa. Le voci degli uomini che stanno di fuori si fanno via via più deboli, rare e lontane: ancora uno dice « *On dit qu'elle sait tout* », e un altro interroga « *Que sait-elle?* », e il primo « *Ce que je sais aussi, que toutes ne sont pas mortes* »; un terzo interloquisce « *Un soir que je passais j'ai entendue chanter! On dit qu'elles reviennent!* »: « *Il attire le malheur!* ».

Le sei finestre dell'ampia sala si chiudono come per incanto, e del rumore minaccioso delle voci non resta più che un mormorio indistinto che si perde a poco a poco nella notte.

Ariane entra seguìta dalla *Nutrice* che trema nel presentimento di una sventura o di una morte prossima. *Ariane* non crede — a malgrado della voce che corre — che le cinque mogli di *Barbebleue* siano state uccise, ma pensa che esse sian solo prigioniere, ed è venuta per liberarle. « *Il m'aime, je suis belle et j'aurai mon sécret. D'abord il faut désobéir. C'est le premier devoir quand l'ordre est ménaçant et ne s'explique pas. Les autres ont eu tort et les voilà perdues pour avoir hésité* ».

Barbebleue ha dato ad *Ariane* — come già aveva dato ad ognuna delle altre sue mogli — sette chiavi, sei delle quali d'argento e una d'oro. Con le prime *Ariane* potrà aprire altrettante porte che rinchiudono i tesori dello sposo terribile, ma la chiave d'oro essa non dovrà mai tentare di usarla, quando pure le riuscisse di scoprire la serratura corrispondente.

Che importa ad *Ariane* dei tesori di *Barbebleue*?... Essa getta le

sei chiavi d'argento e tiene solo la settima. « *Je vais chercher la porte défendue. Tout ce qui est permis ne nous apprendra rien* ».

Tutt'intorno alla sala magnifica stanno sei porte, chiuse da serrature d'argento. La *Nutrice* le apre, a una a una, e ogni volta essa deve indietreggiare dinanzi all'irrompere di una cascata di ametiste, di zaffiri, di smeraldi, di perle e di rubini. Aperta la sesta porta, migliaia e migliaia di diamanti purissimi e splendenti, incastonati nell'oro e nell'argento, composti in diademi, in collane, in braccialetti, si precipitano nella sala come un torrente di luce abbagliante. Ma per la settima chiave non ancora è apparsa la settima porta. La scopre *Ariane* con gioia, nello spazio lasciato vuoto dai diamanti che si sono riversati nella sala. La piccola porta, che ha una serratura d'oro, è quasi nascosta nell'ombra: *Ariane* mette la chiave nella serratura e i battenti si aprono silenziosi.

Di lontano, come dal profondo di un abisso, si leva e giunge quasi soffocato un canto triste di voci femminili. Cantano le voci lontane: « *Les cinq filles d'Orlamonde (la fée noire est morte) Les cinq filles d'Orlamonde Ont cherché les portes, Ont allumé leurs cinq lampes, Ont ouvert les tours, Ont traversé trois-cents salles sans trouver le jour. Ont ouvert un puits sonore. Descendent alors, Et sur une porte close Trouvent une clef d'or... Voient l'Océan par les fentes, Ont peur de mourir. Et frappent à la porte close sans oser l'ouvrir.*

La *Nutrice* atterrita supplica *Ariane* di rinchiudere la porta, di non voler procedere più oltre; ma la porta non può più essere chiusa ed *Ariane* risolve di discendere verso le voci che irresistibilmente l'attraggono. Essa sta per mettere il piede sul primo gradino di una scala che si perde nell'oscurità, quando *Barbebleue* appare, e si arresta minaccioso a guardare. « *Vous aussi?* » egli chiede alla nuova sposa. « *Moi surtout* » essa risponde; e dinanzi all'uomo che le consiglia « *Renoncez à savoir et je pourrai pardonner* » essa aggiunge « *Je pourrai pardonner lorsque je saurai tout* », e i suoi occhi limpidi, puri e profondi, si illuminano di una fiamma di sublime ardimento, e nella sua voce vibra la ribellione e trema l'amore che la fa ribelle. *Barbebleue* l'afferra violentemente per le bracccia e la trascina verso la prigione che rinchiude le altre donne, ma a un grido di dolore che essa si lascia sfuggire, risponde di fuori uno

scoppio di urli feroci. La *Nutrice* apre subitamente la gran porta del fondo e la moltitudine dei villani furenti si precipita per entrare, pronta alla vendetta. *Ariane* si volge, liberata dalla stretta del marito, e parla calma « *Que voulez-vous?... Il ne m'a fait aucun mal* ». E rinchiude la porta mentre *Barbebleue*, vinto e quasi umiliato, abbassa gli occhi a guardare la sua spada inutilmente sguainata.

La prigione sotterranea, che appare allo spettatore al secondo atto del dramma, è una prigione buia, tanto buia da non potersi distinguere con l'occhio le numerose colonne che ne sostengono la volta, e uno stretto andito ascendente per cui si comunica col di fuori. Da questo andito entrano nella prigione *Ariane* che regge una lampada accesa (il simbolo non potrebb'essere più chiaro), e la *Nutrice*. Dietro le due donne si rinchiude la porta del sotterraneo con un rumore sordo e cupo.

Ariane inoltra, con la lampada alzata dinanzi agli occhi, nelle tenebre fitte « ... *nous allons savoir ce qui se cache ici* » e con la sua voce più dolce chiama le prigioniere, che essa immagina vicine: « *Où êtes-vous? qui êtes-vous?* » Nessuna voce risponde. Ma tutt'a un tratto la lampada illumina di una pallida luce cinque immobili forme umane, strette l'una a canto all'altra. *Ariane* corre verso il gruppo silenzioso, e le sue braccia allacciano in una stretta appassionata cinque donne spaurite, e le sue mani tremanti si posano a caso sui loro capelli sciolti, sulle loro spalle nude, sui loro bianchi visi. « *Je suis ici comme une mère qui tatonne et mes enfants attendent la lumière* », dice la liberatrice, e dal profondo del suo cuore le salgono alle labbra parole dolci e carezzevoli, parole tremanti di commozione, di tenerezza, parole ardenti di amore, parole calde come il bacio della sua bocca divina.

A una a una le cinque timide creature appaiono visibili nella luce gialla della lampada. Questa che avanza fra le altre, sorridendo con tanta dolcezza, è *Sélisette*; questa che ha gli occhi stanchi per il più lungo pianto è *Ygraine*; e questa dai lunghi capelli di seta si chiama *Mélisande*; e quest'altra che fissa con stupore muto la luce della lampada è *Bellangère*; e quella che sta sola, piangente e muta (essa è venuta di lontano paese e parla una lingua ignota e nessuna l'intende), nell'angolo più buio della prigione, si chiama *Aladine*. « *Vous*

avez donc désobéi aussi? » interroga Sélysette: « *J'ai obéi plus vite; mais à d'autres lois que le siennes* ». « *Pourquoi êtes vous déscendue?* »: « *Pour vous délivrer toutes* ». Ed *Ariane* parla alle prigioniere della primavera che nei giardini e nei campi fa sbocciare i fiori e cantare gli uccelli, e del sole datore di luce e di calore, e del mare che ride sotto il sole mentre le sue onde cantano in vario ritmo un eterno canto di vita...

Una goccia di acqua diaccia, caduta dalla volta del sotterraneo, spegne la lampada. Si ode nel buio un grido di terrore della *Nutrice*, poi più nulla. Ma le prigioniere sono avvezze alla oscurità; *Sélysette* porge la mano ad *Ariane* e la conduce verso un punto della prigione debolmente rischiarato da una fredda luce (« *Il y a donc une clarté dans les plus profondes ténèbres?* ») che non si sa donde venga. *Ariane* però vuol saperlo. Tastando sulla parete essa tocca delle sbarre di ferro, dei catenacci: dunque c'è una porta; bisogna tentare di aprirla, bisogna uscire, bisogna aprire il varco a una luce più viva, più bella, più vera! « *Non, non, n'y touchez pas* — prega *Sélysette* — *on dit que c'est la mer qui baigne les murailles!... Les grandes vagues vont entrer!* ». « *C'est la lumière qui vous cherchez!* » grida *Ariane,* e con uno sforzo supremo essa riesce a smuovere la pesante porta dai cardini arrugginiti, riesce ad aprirla.

La luce entra, ma pallida, smorta. Dietro la porta c'è ancora una ampia vetrata verde. *Ariane* raccoglie da terra una pietra e la lancia; dai vetri infranti irradia finalmente il sole!...

Alla luce del sole canta la liberatrice l'inno trionfale; e ritta sulla soglia della porta spalancata invita le sorelle a muovere con lei verso la campagna fiorita, verso il mare sonante. Dai campi si ode il gorgheggiare di mille uccelli, dal villaggio viene l'eco di una campana; e si ode anche il tinnire delle campanelle di un gregge, che passa lontano. *Ariane* avanza il primo passo fuori della prigione; le cinque prigioniere liberate la seguono, inebriate dal sole che tutte le avvolge e le riscalda e ferisce i loro occhi abituati alla notte. E tutte scompaiono alla vista dello spettatore cantando a gran voce la canzone della liberazione: « *Les cinq filles d'Orlamonde (la fée noire est morte) Les cinq filles d'Orlamonde Ont trouvé les portes!*

Al terzo atto appare nuovamente la gran sala dell'atto primo. Tutt'all'intorno, dinanzi alle porte che la *Nutrice* ha aperte con le sei chiavi d'argento, stanno ancora ammonticchiate e splendenti le pietre preziose, i zaffiri, gli smeraldi, le perle, i diamanti. È notte, ma la sala è rischiarata da numerosi ricchi lampadari.

Le spose di *Barbebleue* stanno abbigliandosi, aiutate e consigliate da *Ariane* che suggerisce a una di lasciarsi cadere lungo le spalle i bei capelli, a un'altra di togliersi il mantello che le nasconde le belle spalle e le braccia rotonde e sode, e a un'altra di cingere la fronte di un diadema di perle e di smeraldi. Con il desiderio di apparire belle e piacenti si ridesta nelle giovani donne prigioniere il senso della vita.

Prigioniere esse sono ancora; fuggire dal castello non hanno potuto. Quando lo hanno tentato i ponti si sono alzati, i fossati si sono colmati di acqua, le porte si sono chiuse, come per incanto. *Barbebleue* è scomparso (ma lo si sente presente nella misteriosa forza che preclude ogni via di scampo); sarà egli andato a chiedere aiuti per difendersi dai villani che lo vogliono morto?... O la sua coscienza gli ha saggiamènte parlato, ed egli non osa tornare dinanzi alle vittime della sua volontà tirannica?... *Ariane* presente che egli sta per tornare, ma sente pure che i villani vegliano all'agguato; ed essa attende con sicura fede il momento della liberazione. Non così lo desiderano le altre donne che lascierebbero troppo a malincuore il sontuoso castello; esse si sono omai abituate alla schiavitù; solo vorrebbero, per esser contente, non vedersi più dinanzi il loro terribile signore.

Improvvisamente entra la *Nutrice* affannata e atterrita; *Barbebleue* sta per arrivare; una guardia l'ha scorto, di sulle mura del castello, che viene a grandi passi, scortato di negri, minaccioso nell'aspetto. E i villani armati lo attendono, nascosti dietro le siepi, nel fitto dei boschi!...

Si odono infatti, subitamente, le grida degli uomini che, usciti dai loro nascondigli, armati di falci e di tridenti, hanno assalito *Barbebleue* e la sua scorta. Giunge il rumore sinistro della lotta; i villani hanno il sopravvento, i negri fuggono, *Barbebleue* corre pericolo di essere ucciso, egli è caduto nella mischia feroce. « *Il saigne, Ariane!* » grida *Sélysette*, che segue da una finestra le pe-

ripezie del combattimento. Ed *Ariane*, la forte, l'eroica: « *Viens, ne regarde pas..., Cache ta tête dans mes bras!...* ». Sempre più inferociscono gli uomini assetati di sangue e di vendetta, e si odono i loro urli spaventevoli che accompagnano in ritmo furioso la ridda che essi danzano intorno a *Barbebleue* legato solidamente con delle funi e disteso per terra. Non basta ancora: imbestiati, ubriachi di ferocia, gli uomini sollevano a braccia il corpo inerme del vinto, e lo portano verso il fossato che circonda il castello per buttarvelo, per annegarlo nell'acqua fonda e nera. Dal petto delle donne, che assistono esterrefatte al tremendo spettacolo, erompe un sol grido di orrore e di pietà: « *Non, non!... Pas cela!... Ne le tuez pas!... Au secours!...* ».

I villani hanno udito. Forse le donne vogliono esse stesse compire la vendetta?... Ebbene, essi daranno loro nelle mani il vinto. « *Ouvrez-lui la porte. Pour l'amour de Dieu. Sa chandelle est morte. Il n'a plus de feu...* ». E poichè la porta del castello è chiusa, e aprirla non possono le donne, essi la sfondano; si ode che salgeno le scale per giungere alla sala in cui stanno le femmine tremanti. *Ariane* sola (le altre si sono rifugiate, l'una stretta all'altra, in fondo alla sala — quasi per sottrarsi al furore folle dei vendicatori — e istintivamente son cadute a terra, sui ginocchi) *Ariane* sola affronta gli uomini sopraggiungenti, grave, calma, regale. A lei gli uomini — fatti subitamente silenziosi dalla maestà della sua persona, dalla profondità del suo guardare e dalla dolcezza del suo parlare — consegnano *Barbebleue* che pare morto. E uno dice « ... *Je ne sais pas... mais il faudrait vous dire... Vrai, vous étiez trop belle. Ce n'était pas possible* ». *Ariane* li congeda con voce commossa: « *Vous êtes des héros, vous êtes des sauveurs... nous nous vengerons bien. Retournez au village et soignez vos blessures... Adieu, adieu* ».

Le donne rimangono sole dinanzi al loro signore in ceppi. E ognuna si avvicina per vedere le ferite e le piaghe del corpo straziato. E mentre *Ariane* ne fascia una mano, sanguinolenta per una ferita che l'ha trapassata, quale sorregge al gigante abbattuto la testa, quale ne bacia la fronte bruciante. Nessuna più lo odia, nessuna più lo teme, tutte le parole sono di pietà, quasi di affetto, tutti gli sguardi sono velati di pianto, e tutte le mani son pronte a una carezza.

Ariane recide le corde che allacciano il corpo di *Barbebleue.* Egli, avendo liberi i movimenti, si rizza lentamente a sedere, stira le braccia intorpidite, guarda attentamente le donne, in silenzio: poi si appoggia al muro, immobile, e osserva con gli occhi bassi la sua mano ferita.

La liberatrice, senza parlare, si china a baciarlo una volta in fronte. Egli fa un movimento per trattenerla, ma essa si ritrae e muove verso la porta, seguìta dalla *Nutrice.*

« *Ariane, Ariane, où vas tu?...* ». « *Loin d'ici, là bas, où l'on m'attend encore. M'accompagnes-tu, Sélisette?...* ». Nè *Sélysette*, nè alcuna delle altre la seguiranno, neppure *Aladine*, che vedendola partire le dà l'ultimo addio singhiozzando disperatamente in un abbraccio convulso.

« *La forêt et la mer nous appellent de loin....* ». Ma le timide spose non rispondono parola. Nè la campagna verde, nè il sonante mare le tenta, nè vale il desìo della luce e della libertà. Le cinque dolcissime creature non abbandoneranno il loro signore; vicino a lui, dove finora hanno vissuto nell'ombra, esse vivranno ancora, la loro vita intera.

« *Adieu... Soyes heureuses...* » e *Ariane* scompare ai loro occhi, per sempre. *Bellangère* ed *Ygraine* vanno a chiudere la porta. Cala la tela. Il dramma è finito.

III.

In questo dramma, pubblicato nel 1901, vi è tutta la profondità misteriosa dei primi drammi del Poeta, ma non vi è come in quelli tanta disperata tristezza e tanta angoscia e tanta desolazione. Il poeta di *Ariane et Barbebleue* è sì il poeta di *La Princesse Maleine* e di *Pelléas et Mélisande*, ma è pure il poeta del *Trésor des Humbles* e de *La Sagesse et la Destinée.* Infatti nei primi drammi di Maurice Maeterlinck tutti i personaggi soggiaciono fatalmente ai colpi di ignote, terribili forze avverse, contro le quali è vana ogni ribellione, ogni difesa; essi non sanno che soffrire, silenziosamente soffrire sorridendo con un pallido triste sorriso, o soffocando i singhiozzi nel cuore tremante. Giovani e vecchi e fanciulli, uomini e donne,

noi non possiamo immaginarli che con gli occhi smarriti in una notte senza stelle, o slargati e fissi dinanzi a una visione di orrore e di morte. Sono povere creature rassegnate a ignorare il supremo perchè delle cose dei fatti della vita. Perchè si vive, si soffre, si ama, si muore?... Perchè sì; e basta loro questa risposta, come basta ai fanciulli che hanno l'anima pura e ingenua. Volere essi perciò non sanno: volontà è per essi una parola senza senso.

Nell'*Ariane et Barbebleue* vi sono pure delle povere deboli creature rassegnate al loro destino avverso, per le quali è vano o inconcepibile qualsiasi atto di volontà; povere creature spaurite e vinte dal mistero di ciò che è, di ciò che avviene. Tali sono le cinque spose prigioniere. Ma vi è anche un'anima forte, eroica, vi è *Ariane*.

Non si sa donde venga, da quale lontano paese, ma essa reca con sè la luce e in sè porta l'amore. Quasi ognuno dei suoi atti rivela una intima vitalità ardente e una volontà ferma e illuminata; le sue parole, sia che esprimano la sua tenerezza appassionata, il suo amore confortante, la sua bontà materna, sia che intonino un inno squillante alla libertà, alla luce e alla verità, racchiudono sempre un fervido e profondo senso umano. Nella sua sete insaziabile di luce e di vero pare essa stessa una figlia del sole: nella generosità di affetti della sua anima pura essa varca i limiti dell'umano e tocca il divino. Creatura di poesia e di sogno, ma nella poesia e nel sogno ciò che è bello e buono e vero risplende della sua più vivida luce; creatura certo meno reale di quante altre vivono nei drammi di Maurice Maeterlinck, ma l'irreale che è in essa è ciò che più esalta il nostro spirito e suscita il nostro entusiasmo, perchè in quell'irreale ci appare l'umanità non come è ma come vorremmo che fosse.

Anche *Ariane*, come tutti i personaggi dei drammi del Maeterlinck, viene dal mistero e ritorna nel mistero; ma di che cosa mai possiamo noi conoscere l'origine e la fine?... E che importa sapere d'onde venga il Bene, e che importa sapere per quali vie esso continui il suo cammino, dopo essersi fermato vicino a noi?... Una cosa sola importa: accogliere il Bene nell'anima nostra, quando esso passa vicino.

« *Ariane et Barbebleue, ou la délivrance inutile* », ha intitolato Maurice Maeterlinck il suo dramma; ma io penso che egli non abbia voluto intendere con ciò che qualsiasi opera redentrice, qualsiasi

sforzo liberatore, debba essere fatalmente inutile. È ben vero che i destini umani si compiono per virtù di misteriose forze inconoscibili, che queste forze operano distruggendo, annientando le migliori energie ribelli: ma è pur vero che gli uomini possono resistere alla forza cieca e inesorabile della Morte, che tende a disperderli in un abisso di tenebre, movendo *concordemente* verso la luce. E se i rari iniziatori di questo movimento — che avrà la sua vittoria — non raggiungono sempre il loro scopo, ma passano fra il silenzio e gli sguardi attoniti dei deboli, essi non fanno perciò opera inutile, poichè accendono almeno nel cuore degli inattivi un lume di speranza. Non fosse che per questo, essi ci appaiono come creature elette ed ammirevoli.

Ariane riparte dal castello di *Barbebleue* senza aver potuto compire la sua opera di liberazione, ma ciò non toglie nulla alla grandezza del suo atto eroico che contiene un insegnamento. Molte deboli anime schiave vi sono ancora per le quali è vano ogni incitamento alla ribellione necessaria per redimersi, ma non per ciò noi dobbiamo soffocare le parole fraterne che ci salgono alle labbra nell'impeto dell'amore: ognuna di esse cadendo nei cuori come una goccia di sangue caldo, vi può suscitare un fremito o uno slancio di vita. In quello slancio ci sarà oggi solo una speranza, domani ci sarà forse una volontà.

Ygraine, *Sélysette*, *Mélisande*, *Bellangère* ed *Aladine* lasciano partire la liberatrice senza osare di seguirla; esse rimangono presso il loro signore, come avvinte al patto di fedeltà da una forza invincibile: ma esse non sono più quelle di prima: nelle loro anime vi è certo qualcosa di nuovo e di profondamente mutato. Non sanno ancora spezzare i loro vincoli, non sanno volere la libertà, ma sentono certamente fluire il sangue nelle vene più rapido e più caldo; un soffio di aria pura, sana, è passato su di loro, ed esse non potranno più dimenticare di averlo respirato largamente; un lampo di viva luce ha ferito le loro pupille avvezze alla oscurità, e la loro coscienza ne è stata rischiarata così che esse ora vedono più di prima e meglio di prima.

Di tutti i personaggi del dramma quello che appare meno chiaro e meno comprensibile è *Barbebleue* (non parlo della *Nutrice* che rappresenta una parte troppo umile per avere un significato). Si sa che è un uomo autoritario e inflessibile (tale appare nella ultima

scena del primo atto, la sola scena in cui egli esprima in poche parole il suo sentimento e il suo pensiero), ma veramente cattivo egli non si mostra, nè le sue spose, quando parlan di lui, lo giudicano tale; talvolta egli appare di animo quasi generoso. Certo anche *Barbebleue* non è lo stesso prima che *Ariane* lo liberi dalla furia vendicatrice della folla ubriaca di sangue, e dopo la liberazione. Anche nel cuore indurito del tiranno l'atto d'amore della donna eroica suscita certamente un'onda calda di bontà. La liberazione non avrà raggiunto anche in questo caso il suo effetto desiderato, perchè *Barbebleue* terrà forse ancora schiave le sue cinque spose, ma la lama che ha reciso le corde avvincenti le sue braccia, ha pure aperto nel suo cuore un varco alla bontà e all'amore. Così deve essere perchè il bene non può essere mai assolutamente inutile e infruttuoso.

Quattro anni fa (nel 1903) il Maeterlinck, pubblicando in tre volumi il suo *Théâtre*, scriveva, nella prefazione, a proposito di *Ariane et Barbebleue*: « Quant aux deux petites pièces qui suivent *Agla*-« *vaine et Sélysette*, savoir: *Ariane et Barbe-Bleue, ou la délivrance* « *inutile*, et *Sœur Béatrice*, je voudrais qu'il n'y eût aucun mal-« entendu à leur endroit. Ce n'est pas parce qu'elles sont postérieures « qu'il y faudrait chercher une évolution ou un nouveau désir. Ce « sont, à proprement parler, des petits jeux de scène, de courts « poèmes du genre assez malheureusement appelé « opéra-comique » « destinés à fournir aux musiciens qui les avaient demandés, un « thème convenable à des développements lyriques. Ils ne prétendent « à rien davantage, et l'on s'y méprendrait sur mes intentions si « l'on y voulait trouver par surcroît de grandes arrière pensées « morales ou philosophiques » (1).

Di *Ariane et Barbebleue* io, per contro, ho parlato come di un'opera densa di significato morale e filosofico. Ora, sarà benissimo che il poeta, scrivendo il suo dramma, non abbia avuto per fine di dimostrare una teoria filosofica o di proclamare una verità; ma dalla essenza stessa dei personaggi e dai loro atti e dalle loro parole, risulta inevitabile la deduzione di un'idea, di un principio che regoli

---

(1) MAURICE MAETERLINCK, *Théâtre*. Tome I, p. XVIII. — Bruxelles, 1903 P. Lacomblez.

e giustifichi la loro condotta. I personaggi del dramma vivono di una vita loro propria e dissimile, hanno un loro proprio carattere, agiscono mossi da un loro proprio impulso: ora collo stabilire fra di essi delle relazioni sentimentali, col mettere le loro passioni in conflitto, vengono posti necessariamente dei problemi, e porre un problema è fare un passo verso la ricerca di quelle supreme verità morali che ancora ci appaiono incerte e lontane, quasi irraggiungibili. Nei primi drammi di Maurice Maeterlinck — e nei primissimi più ancora — gli esseri umani agiscono, nel bene e nel male, senza merito e senza colpa, essi sono in un caso e nell'altro le vittime inconsapevoli della Morte, e dalla rappresentazione della loro vita non si può trarre perciò che una terribile e dolorosa conclusione: la vanità di qualsiasi sforzo per sottrarsi al proprio destino misterioso. Ma nell'*Ariane et Barbebleue* se la potenza della Morte non ancora è vinta dalla forza della Vita, è però menomata dalla dolcezza confortante della Speranza: e da questa speranza, che getta i raggi della sua luce nei cuori umani, gli stessi cuori son fatti migliori, fraterni, più forti.

In un suo breve discorso sul *dramma moderno* (1) Maurice Maeterlinck ha concluso, recentemente, con queste parole: « ... en attendant « qu'il y ait dans la conscience humaine plus de passions utiles et « moins de devoirs néfastes, qu'il y ait par conséquent sur la scène « de ce monde plus de bonheur et moins de tragédies, un grand « devoir de charité et de justice, qui offusque tous le autres, sub- « siste pour le moment au fond de tous les cœurs de bonne volonté. « Et peut-être est-ce de la lutte de ce devoir contre notre ignorance « et notre égoïsme que doit naître le véritable drame de ce siècle. « Une fois cette étape franchie dans la vie réelle comme sur la « scène, il sera peut-être permis de parler d'un théâtre nouveau, « d'un théâtre de paix et de beauté sans larmes ».

Ora io penso che *Ariane et Barbebleue* possa essere precisamente considerato come uno dei primi tentativi sintomatici della evoluzione del Poeta verso una espressione più confortante di umanità.

---

(1) MAURICE MAETERLINCK, *Le Double Jardin*: " Le drame moderne ", p. 126-127. — Paris, 1904. Eugène Fasquelle.

IV.

Il Maeterlinck è, secondo me, colui che fra tutti i moderni poeti drammatici francesi sa più profondamente penetrare nelle anime per rivelarne il mistero, colui che sa più fortemente e squisitamente esprimerne i varî e diversi e più complessi e più sottili sentimenti. Ed egli sa più d'ogni altro intendere e cogliere la intima vita delle cose naturali così da tradurla in poesia densa di significato, ed egli sa rappresentare e illuminare gli avvenimenti in modo da mostrare di essi il lato più importante.

In *Ariane et Barbebleue*, come nei suoi drammi precedenti, egli raggiunge la rivelazione dell'anima dei personaggi esprimendo in essi il mistero della sua propria anima turbata e commossa dinanzi ai fenomeni della vita reale. La espressione poetica dei sentimenti e dei concetti gli riesce per ciò quasi sempre viva, colorita ed efficace, perchè quasi sempre necessaria: e gli riesce quasi sempre nuova perchè sincera, personale.

« Le poète a renouvelé en soi l'aspect des choses et des êtres », ha scritto giustamente, di Maurice Maeterlinck, Désiré Horrent (1): appunto perchè egli ne ha rinnovato in se stesso gli aspetti, le cose e gli esseri assumono nella sua opera poetica carattere proprio e indistruttibile e profondo significato simbolico. La ragione della potenza, della efficacia, della bellezza insomma, dei drammi del Maeterlinck sta, in conclusione, nel valore simbolico non solo di ogni dramma considerato nel suo assieme, ma sì di ogni episodio, di ogni atto dei personaggi, di ogni loro parola.

Qualsiasi opera d'arte, del resto, vale in quanto è libera e sincera manifestazione dell'anima dell'artista creatore, in quanto ognuno degli elementi che la costituiscono è espressione necessaria dei sentimenti o dei concetti che l'artista traduce dal suo intimo in essa opera.

---

(1) Désiré Horrent, *Écrivains Belges*: " Maurice Maeterlinck ", p. 25. — Bruxelles, 1904. P. Lacomblez.

V.

Considerato l'*Ariane et Barbebleue* nel suo significato filosofico e morale, e accennato al suo valore come opera di pura poesia, resta ora a considerarlo sotto un altro aspetto, per noi importantissimo: come *dramma per musica.*

Nelle pagine preposte dal Maeterlinck al suo *Théâtre* egli stesso ha dichiarato di aver voluto offrire al musicista, nell'*Ariane et Barbebleue*, « un thème convenable à des développements lyriques ». « *Offrire al musicista un tema conveniente a svolgimenti lirici* » è una frase oscura che può essere diversamente intesa. Si può interpretare che il Poeta abbia voluto alludere all'argomento del poema drammatico, ma qualsiasi argomento drammatico veramente degno di poesia è adatto alla musica: e si può anche interpretare che il Poeta abbia voluto alludere alla costruzione scenica del dramma, alla scelta degli episodi, o, infine, alla espressione verbale, alla forma poetica del discorso dei personaggi. E in questo caso basta un attento esame dell'*Ariane et Barbebleue* per poter affermare che Maurice Maeterlinck non ha del *dramma per musica* un concetto ben chiaro nè giusto. Intendiamoci: questo giudizio non vuol togliere nulla al valore dell'*Ariane et Barbebleue* come opera di pura poesia, nè vuol contradire a quanto io ne ho scritto finora: io mi riferisco, ora, alla *musicabilità* del dramma solamente.

Per dramma musicabile io intendo — ed ho la profonda convinzione di proclamare una verità estetica indiscutibile — non solo quello nel quale ogni episodio, ogni momento dell'azione, ogni movimento, ogni parola dei personaggi possano ricevere dalla musica la espressione necessaria alla loro piena intelligenza da parte dello spettatore, ma sì bene quel dramma nel quale alla musica sia data la possibilità di rivelare *continuamente* la misteriosa profondità delle anime, oltre i limiti che la poesia non può e non potrà mai varcare. L'ufficio della poesia, nel dramma per musica, deve essere quello di provocare e determinare questa rivelazione o, per dir meglio ancora, questa tra-

duzione musicale dei sentimenti. *Musicabilità* del dramma, in conclusione, è lo stesso che *traducibilità*.

Ora tale ideale dramma per musica non può essere realizzato dal poeta che formandolo, per quel che riguarda l'azione, dei soli episodî necessari al suo svolgimento — sfrondandolo cioè di qualsiasi episodio nel quale la musica non possa essere niente più che sovrapposizione o accompagnamento o descrizione solamente — e riducendo la espressione verbale dei personaggi alle sole parole necessarie per la manifestazione intelligibile del loro sentimente nascosto, togliendo cioè al loro discorso qualsiasi carattere di autoanalisi psicologica.

La musica che si sovrappone al dramma o semplicemente lo accompagna non riesce che a prolungarne inutilmente lo svolgimento e a renderne la intelligibilità meno agevole: e la sovrabbondanza delle parole nella espressione dei sentimenti non riesce ad altro che a inceppare il libero svolgimento della musica e a menomarne l'efficacia.

Non v'è nessuna ragione estetica — nessuna legge di contrasto o d'altro — che possa giustificare, nel dramma per musica, un episodio che non sia tanto importante da essere necessario: non v'è nessuna ragione di lirismo che possa giustificare la verbosità di un personaggio che per esprimere i proprî sentimenti li analizzi sottilmente e completamente.

Qualora si continuasse ad accogliere *nel dramma per musica* elementi poetici non assolutamente necessari alla espressione dei sentimenti non si farebbe altro che persistere nell'errore estetico dell'*opera*: e la guerra mossa giustamente all'*opera* ha avuto ed ha questo di buono, sopra tutto: che per essa il dramma potrà essere sempre più liberato da tutto ciò che non essendo necessaria espressione del sentimento non può essere ritradotto in sentimento come tale, per mezzo della musica.

Io ho detto che Maurice Maeterlinck non ha, del *dramma per musica*, un giusto concetto. Tant' è vero che il suo *Ariane et Barbebleue* è assai meno adatto alla musica, quantunque sia stato concepito e scritto apposta per essa, che non sia, per esempio, il *Pelléas et Mélisande* scritto senza l'intenzione di offrire in esso « un tema conveniente al musicista ». Errore del Maeterlinck è stato l'aver pensato che il suo dramma dovesse essere allungato, allargato in ogni episodio per offrire alla musica un vasto campo di svolgimento, per

dar modo al musicista di far valere la ricchezza della sua facoltà creativa e di mostrare la sua scienza e la sua abilità tecnica: errore è stato aver creduto necessario forzare la espressione verbale dei personaggi a un continuo lirismo per favorire lo svolgimento della melodia, e per tema di arrestare ad ogni momento l'impeto lirico del musicista. Perciò mentre nel *Pelléas et Mélisande* tutti i brevissimi e bellissimi episodi sono necessari allo svolgimento e alla intelligibilità del dramma, e il discorso dei personaggi vi è ridotto alle sole parole necessarie a far intravedere la profondità delle loro anime, mentre insomma ogni elemento drammatico del *Pelléas et Mélisande* è la necessaria espressione di sentimenti vivi e può essere sempre ritradotto in sentimento vivo (cioè in musica), nell'*Ariane et Barbebleue* invece il dramma procede talvolta troppo lento nell'azione (per esempio nel secondo atto), e il discorso dei personaggi vi ha talvolta troppo poco significato (per esempio, nel principio del terzo atto), e a qualche episodio secondario è data troppa importanza in confronto degli episodi principali (per esempio all'episodio « delle pietre preziose » nel primo atto).

Questo mio giudizio, ripeto, non vuol contrastare alla mia ammirazione, espressa nelle pagine precedenti, per l'opera poetica di Maurice Maeterlinck. Se io considero l'*Ariane et Barbebleue* come un dramma non scritto apposta per la musica, quasi tutti i difetti e le esuberanze che ho rilevato cessano di essere tali. Prima di tutto perchè la rapidità della recitazione, o della lettura, mi rappresenta più rapida la successione degli avvenimenti e perciò mi rende più interessante lo svolgimento del dramma: secondariamente perchè l'abbondanza delle parole dei personaggi può rivelarmi più facilmente la loro intimità sentimentale (se bene il Maeterlinck abbia dimostrato in altri drammi — e per esempio nell'indimenticabile *Pelléas et Mélisande* — che anche in una espressione verbale concisa, tanto da sembrare quasi povera, può essere rivelata, per quanto lo può la poesia, tale profonda intimità): e, infine, perchè il lirismo esuberante degli stessi personaggi può essermi giustificato dal fatto che mancando al poeta il mezzo più naturale di espressione del sentimento (la musica) egli tenta di avvicinare fino al possibile la poesia alla espressione musicale. Ma poichè io debbo considerare l'*Ariane et Barbebleue* come dramma *musicabile* è giusto che il mio giudizio

sia subordinato a questo principio estetico: che qualsiasi elemento drammatico non necessario a rivelare la intimità dei personaggi e la ragione dei loro atti — e di conseguenza la ragion d'essere del dramma — deve essere stimato dannoso alla efficacia se non sempre contrario alla natura dell'opera d'arte che si chiama *dramma lirico.*

La musica.

I.

Tre anni fa il Rolland — l'autore del bellissimo libro su *L'Opera en Europe* — così scriveva di Paul Dukas e dell'opera sua (1): « Paul Dukas ist der originellste und vollkommenste Ausdruck jener hohen musikalischen Kultur, jener bewuszten, eklektischen und enzyklopädischen Kunst, deren Begründer in Franckreich Vincent d'Indy gewesen ist. Er besitzt einen reichen, scharfsinnigen Geist, ist gleichzeitig einer der ersten Musikkritiker unserer Zeit (er war mehrere Jahre in der « *Revue hebdomadaire* » tätig) und einer der gründlichsten französischen Musiker. Die Zahl seiner Werke ist nicht gross, sie sind aber von wunderbarer Formvollendung, sorgfältigster Arbeit, sehr substantiell und mit dem Mark der Vergangenheit genährt. Sein « Zauberlehrling », seine « Klavier-Sonate », seine « *Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau* » sind Hauptwerke der zeitgenössischen französischen Kunst. Dukas bricht nicht mit der Klassischen Tradition. Seine Kompositionen ruhen ganz auf der Kontrapunktischen Arbeit, und er wahrt die grossen Beethovenschen Formen: aber er erneuert, verjüngt sie, indem er den modernsten Geist und den grössten Reichtum neuer Harmonien und Kühner Rhythmen einmengt » (2).

---

(1) Romain Rolland, *Paris als musikstadt* (in *Die Musik* — Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen herausgegeben von Richard Strauss — Bard. Marquardt & C.° Berlin).

(2) Traduco liberamente: " Paul Dukas è il rappresentante più originale e più perfetto di quella vasta cultura musicale di quell'illuminato eclettismo

Questo giudizio appare in gran parte tanto più giusto e fondato oggi che Paul Dukas ha aggiunto alla serie delle sue importanti opere musicali l'*Ariane et Barbebleue*. Con la quale egli si schiera in prima linea fra i migliori musicisti francesi del teatro contemporaneo (non dico fra i migliori musicisti della *giovine scuola* francese, perchè così vien chiamata quella che — Dio ne liberi! — fa capo a Jules Massenet).

Già da parecchi anni (dal 1895) alcuni musicisti francesi tentano vie nuove e inesplorate, o procedono arditamente per vie da prima solo in parte tracciate, per giungere non solo a manifestare nel dramma lirico il loro carattere nazionale, ma anche per conquistare al dramma lirico il suo proprio naturale carattere estetico. E i loro tentativi oltre che avere per se stessi un grande interesse, hanno pure una grande importanza per l'avvenire della musica drammatica teatrale.

Non si può certo affermare che Vincent d'Indy abbia dato alla Francia il dramma eroico col suo *Fervaal*, nè che Gustave Charpentier abbia dimostrato, con la sua *Luise*, essere sostenibile il principio estetico del verismo in musica (non parlo poi di Alfred Bruneau le cui opere, da *L'Attaque du Moulin* all'*Ouragan*, da *Messidor* al recentissimo *Enfant Roi*, sono aberrazioni drammatico-musicali); nè si può certo affermare che nel *Pelléas et Mélisande* di Claude Débussy si trovi già realizzato l'ideale del vero dramma lirico. Ma queste poche opere, malgrado la loro grande diversità — e fors'anche per la loro diversità — sono degne di essere seriamente studiate

---

artistico di cui il fondatore in Francia è stato Vincent d'Indy. Egli possiede una intelligenza ricca e acuta, egli è uno dei migliori critici musicali contemporanei (per parecchi anni ha scritto sulla " Revue Hebdomadaire „) ed è uno dei più profondi musicisti francesi. Il numero delle sue opere non è grande, ma son tutte opere mirabili per la forma e per la finitezza di ogni loro particolare, e sono costrutte solidamente, e sono penetrate della midolla del passato. Il suo *Apprenti sorcier*, la sua *sonata* per pianoforte, le sue *Variations interlude et finale sur un thème de Rameau*, sono capolavori della contemporanea arte francese. Le sue composizioni si reggono tutte sul lavoro contrappuntistico, egli segue le grandi forme beethoveniane, ma le rinnova e le ringiovanisce con la modernità del suo ingegno, arricchendole di nuove armonie e di ritmi arditi „.

perchè, distinguendo e sceverando in esse il vero dal falso, il buono dal cattivo, si può trarne degli insegnamenti utili, per evitare di rimanere o di ricadere per l'avvenire in tutti quegli errori estetici che hanno ritardato e ritardano tuttora la morte della vecchia *opera teatrale* e la conoscenza e la costituzione del vero dramma lirico.

Intendo del dramma lirico latino. Il quale non potendo non essere molto diverso dal dramma musicale tedesco — per molte e molte ragioni che non occorre ora spiegare — non può di conseguenza trovare nella estetica rinnovatrice di Riccardo Wagner le ragioni e gli elementi della sua vitalità. Noi musicisti latini — italiani e francesi — abbiamo sì il dovere di fare per il nostro teatro quel che ha fatto Wagner tedesco per il teatro musicale tedesco, ma stiamo pur certi che non raggiungeremmo mai il nostro scopo ove informassimo la nostra arte agli stessi precetti della estetica wagneriana. Il maggior merito dei musicisti francesi moderni — e in modo speciale dei pochi che ho nominato sopra — è precisamente, secondo me, quello di voler dare alla Francia, con le loro opere, il dramma musicale francese, da sostituire alla vecchia *opera* francese sempre più decadente, e alle imitazioni dell'arte musicale tedesca e italiana. Se essi non ancora son riesciti a realizzare il loro nobile ideale d'arte, ciò non vuol dire che i loro sforzi debbano essere infruttuosi e meno degni di ammirazione e di plauso.

L'*Ariane et Barbebleue* appare in un momento storico molto importante per l'arte musicale francese. E mi preme dirlo subito: appare opera tale da lasciare qualche traccia di sè nella storia, come valido documento di un innegabile progresso verso una libera e forte e naturale espressione artistica. Con questo io non intendo affermare che l'*Ariane et Barbebleue* abbia molte qualità superiori alle altre opere francesi scritte in questi ultimi anni, nè che essa contenga straordinarie rivelazioni di verità estetiche. Ma con essa l'arte francese avanza di un passo verso la sua indipendenza, e acquista qualche nuovo mezzo di espressione: mi pare che basti.

Paul Dukas è un artista non molto, come si dice, personale, ma non è neppure il seguace di alcuna scuola. Nella sua musica appare talvolta manifesta l'influenza di altri maestri, ma non l'imitazione. Egli è sopratutto un artista sincero, e la sua arte è perciò quasi sempre efficace, anche quando manca di carattere proprio, distinto.

Io ho letto delle critiche nelle quali si vuol far derivare la musica del Dukas da quella di Vincent d'Indy e da quella di Claude Debussy. Ma son giudizi infondati e assurdi. Non da quella del D'Indy può derivare la musica di Paul Dukas, perchè la musica del D'Indy è troppo poco caratteristica per esercitare una influenza profonda e decisiva; non da quella del Debussy, perchè se in questa è una maggior verità di espressione che in qualsiasi altra, ciò non vuol dire che quando pure il Dukas raggiunge la stessa verità di espressione egli la debba necessariamente al Debussy. Nella musica di Paul Dukas si riscontrano, veramente, dei procedimenti tecnici, formule armoniche e ritmiche, comuni agli altri due musicisti francesi, ma sono procedimenti tecnici proprî di tutta la musica moderna, che ogni artista può accettare e far suoi quando per essi vengano arricchiti i suoi mezzi di espressione.

Un' analisi particolare della musica dell'*Ariane et Barbebleue* nei suoi elementi costitutivi — melodia, ritmo e armonia — gioverà a far comprendere meglio il valore di quest' opera e il suo significato nella storia del dramma lirico. Tanto più mi accingo volentieri a questa analisi, perchè parlo a musicisti italiani, ai quali lo studio dell'*Ariane et Barbebleue* non può non essere fecondo di utili insegnamenti.

II.

Le melodie fondamentali dell'*Ariane et Barbebleue* non sono molte, anzi sono poche. Nè esse hanno un carattere nuovo, nè hanno una grande ricchezza di disegno. Ma sono disegnate con sufficiente chiarezza per poterle riconoscere sempre, pure in tutte le loro modificazioni ritmiche, pure fra la selva degli accordi e dei contrapunti che le comentano e le accompagnano, e sono quasi sempre interessanti ed espressive. Nella costruzione della melodia (parlo specialmente della melodia strumentale) il Dukas è, come si suol dire, un classico: egli ama cioè i periodi finiti e regolari, e nei periodi la disposizione simmetrica delle frasi, e nelle frasi la corrispondenza degli incisi.

Per effetto di questo suo amore della regolarità il discorso musicale gli riesce più chiaro ed efficace nella parte sinfonica che nella parte vocale della sua opera. Talvolta perchè egli deve costringere

troppe parole nel giro di una melodia troppo breve, talvolta perchè egli deve rallentare eccessivamente la declamazione di poche parole per seguire lo svolgimento di una melodia troppo lunga.

In queste poche battute, per esempio,

Es. 1.

in queste poche battute è evidente la corrispondenza del comento strumentale al significato delle parole: nella scala ascendente delle terzine che sembrano sospinte verso una sorgente di luce, negli accordi luminosi, e specialmente nella splendida modulazione da *do diesis maggiore* a *si bemolle maggiore* c'è veramente una mirabile sinfonia di colori: nella melodia che dalle voci centrali dell'orchestra si slancia, con un colpo d'ala, nelle regioni della sonorità più chiara e brillante, c'è veramente espressa la meraviglia e la gioia della *Nutrice* che tuffa le sue mani nel torrente delle ametiste multicolori. Ma come la melodia vocale è inefficace! come le parole sono mal disposte e male accentate!

« *En voilà d'inouïes qui descendent des voûtes comme des violettes de miracle* » dice la *Nutrice*, riferendosi alle ametiste che si riversano senza fine dalla piccola porta aperta. Il periodo voleva detto tutto di seguito, accentando solamente — sui tempi forti delle battute con note di valore intero — le sillabe forti. Perchè quella lunga fermata sull'ultima sillaba di *inouïes*, e quell'altra fermata sulla prima sillaba di *voûtes*?..... E perchè quella sproporzione di andamento ritmico fra la prima parte del periodo e la seconda?... Quale ragione di costringere la similitudine in una battuta sola, così numerosa di *note*, e di allargare invece la prima parte del periodo in quattro battute lente?..... Nessun' altra ragione fuorchè quella di aver formato prima il periodo musicale secondo le leggi della simmetria delle frasi, indipendentemente dal ritmo delle parole da cantare, ma solo in rapporto al loro significato generale — e di aver aggiunto le parole dopo. Nella musica *vocale* dell'*Ariane et Barbebleue* si sente

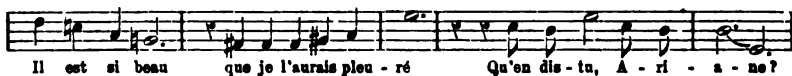
troppo, in conclusione, l'adattamento, troppe volte appare manifesto il contrasto fra lo svolgimento (non dico il carattere) della melodia dell'orchestra e la contemporanea espressione dei personaggi.

A malgrado di questo io sono ben lontano dal giudicare la melodia vocale dell'*Ariane et Barbebleue* come l'ha giudicata il Combarieu, il quale, recentemente, così ne ha scritto (1): « Le chant, il (Paul Dukas) ne le connaît pas, ou bien il le méprise. Dans son opéra, on ne chante pas. Si d'aventure apparaît l'esquisse d'une mélodie, elle est écrasée par le fracas des cuivres, et pas un mot ne parvient à l'oreille de l'auditeur. Toujours des récitatifs, des formules-tronçons; jamais d'ensemble! ».

No, no, no. Nell'*Ariane et Barbebleue* non sempre *cantano* i personaggi, ma quando cantano gli è molto bene e con molta efficacia drammatica. E non vi appaiono solo rari abbozzi di melodia, ma vi si svolge pure qualche melodia bellissima e piena di vita.

Io non so che cosa precisamente intenda il Combarieu per melodia: o che forse son melodie solo quelle convenzionali successioni di note che son composte in periodetti uguali, con le loro modulazioni stabilite a un punto fisso, con la loro brava cadenza terminale?..... Bisogna accontentarsi di chiederne, in questo caso, a Jules Massenet e ai massenetiani.

Ecco come si canta nell'*Ariane et Barbebleue*:

Es. 2.

Quale melodia avrebbe potuto più efficacemente esprimere il senso profondo delle parole, rivelare lo stato d'animo di *Sélysette* che quasi

(1) Jules Combarieu, " *Ariane et Barbebleue* ". — " La Revue Musicale ", n° 10. 15 Mai 1907.

è lieta della impossibilità di uscire dal castello così bello?..... In quelle quattro note discendenti della quarta battuta non è forse espressa la debolezza della dolcissima creatura per la quale la volontà è troppo grave sforzo?..... e nel subito risalire della melodia non è forse espressa la giustificazione di tanta debolezza?.... e nella timida interrogazione successiva non pare che *Sélysette* chieda perdono di esser contenta?..... Qui la melodia è veramente quello che nel dramma deve essere: è il sentimento stesso del personaggio drammatico che si manifesta come tale per mezzo della musica, per mezzo cioè del suo proprio linguaggio.

Un poco più innanzi *Sélysette* aggiunge:

Non è melodia bellissima ed espressiva?... Chi può non sentirsi intimamente commosso da una espressione così sincera dei sentimenti?... Ma si osservi come la melodia si svolge naturalmente e come il testo poetico ne è tutto illuminato nel suo senso più nascosto!... Come si sarebbe potuto meglio esprimere la speranza di tranquilla felicità, che sorride a *Sélysette*, che con quelle poche note della quinta e sesta battuta?... e quale melodia avrebbe potuto dire l'affetto e la gratitudine di *Sélisette* per *Ariane*, meglio che non lo dicano le poche note delle due ultime battute!...

Si voglion chiamare queste melodie *recitativi*?... E siano: il nome importa poco. Ma non si dica che questi recitativi potrebbero essere sostituiti da frase melodiche più efficaci: sarebbe un voler sostenere le ragioni del falso.

La melodia vocale del Dukas, l'ho detto prima, è difettosa, debole e poco espressiva quando risulta da uno studio di adattamento, il

quale per verità è, nell'*Ariane et Barbebleue*, troppo spesso manifesto. Ma non si può assolutamente affermare perciò che il Dukas non conosca il *canto* o lo disprezzi. Si veda ancora, a prova del contrario, la bellissima canzone che cantano le cinque spose prigioniere nel primo atto del dramma.

Es. 4. Le chant souterrain *(voix de femmes)*.

Le quali cinque spose prigioniere hanno suggerito al Combarieu — pare impossibile! — l'idea di un *quintetto* che il Dukas non ha scritto ma che avrebbe dovuto scrivere.

« Il y avait, dans le poème, un élément de mélodie tout à fait exquis: ce sont les jeunes femmes de l'ogre, d'abord dans leur prison souterraine, puis remontant à la lumière et à la vie, reparaissant dans le beau château féerique avec des habits d'or, au milieu des perles et des joujoux très précieux, enfin penchées sur le tyran blessé et garotté, qu'elle soignent généreusement en oubliant sa cruauté

passée. Vous penserez comme moi qu'il y avait là le sujet charmant d'un quintette vocal; M. Dukas a été d'un autre avis. Pour rester fidèle à son « esthétique », — laquelle veut qu'on ne soit pas au théâtre pour se divertir, — il ne nous a jamais donné ce quintette attendu, et dont l'occasion s'offrait si souvent. Il a eu grand tort; son « drame lyrique » n'y aurait rien perdu. Une omission de ce genre est impardonnable, et j'irai jusqu'au bout de ma pensée; si M. Dukas n'à pas écrit le quintette — à la manière de Bizet — qu'exigeait le poème, je supçonne que la raison en est fort simple; c'est que le quintette pour voix de femmes est chose trop difficile » (1).

Eh no!... se George Bizet vivente ora avesse musicato l'*Ariane et Barbebleue*, egli non avrebbe certamente scritto il *quintetto* che stà tanto a cuore al Combarieu. Egli avrebbe capito — fra i primi — che le forme musicali dalle quali traeva la sua ragion d'essere l'*opera* non hanno più alcuna ragione di essere mantenute nel dramma lirico, il quale si determina esso stesso le *sue* forme, infinitamente varie e diverse e mutevoli. Quanto poi all'affermare che Paul Dukas non abbia scritto il *quintetto* per essere il *quintetto* una forma troppo difficile..... via, è un po' troppo. Mi fa venire in mente certi vecchi di mia conoscenza i quali sostengono che un *coro* come quello del *Nabucco*, o un *finale* come quello della *Lucia*, o un *quartetto* come quello del *Rigoletto*, nessuno più ne scrive perchè nessuno più ne sa scrivere. Poveri vecchi! essi han ragione di dir così perchè non possono intendere che la musica del loro tempo: ma — in nome di Dio! — non ripetiamo noi musicisti le loro innocenti corbellerie!...

L'*Ariane et Barbebleue*, ho già detto innanzi, è costruito su poche melodie fondamentali, facilmente riconoscibili in ogni loro modificazione ritmica, e fra la selva dei contrapunti e degli accordi che le accompagnano.

Ora il fatto per se stesso che nel dramma musicale ci debbano essere delle melodie svolgentisi dal suo principio alla sua fine è ammesso da tutti i musicisti: per convinzione da quelli che intendono la ragione di tale principio estetico, per imitazione da quelli che non

(1) Jules Combarieu, “ *Ariane et Barbebleue* ” (“ La Revue Musicale ”).

l'intendòno. Non c'è più compositore di musica — si chiami pure Massenet o Leoncavallo — che non cerchi di dare unità alla sua opera musicale — più o meno dramma che sia — fondandola su alcune melodie intese a esprimere..... A esprimere che cosa?... Qui sta il punto importante della questione.

Pochissimi musicisti hanno finora inteso la natura e l'ufficio del *leit-motiv* wagneriano: le opere wagneriane sono state studiate finora, dai compositori di musica, nella loro esteriorità e non nella loro intima essenza, non conoscendone affatto la teoria estetica che le regge e le giustifica: oltre a ciò sono state studiate col testo poetico tradotto in un'altra lingua — in francese o in italiano, — vale a dire in modo tale da non poter intendere profondamente e interamente la corrispondenza della musica colla poesia, o, meglio ancora, la generazione spontanea della musica dalla poesia. Il *leit-motiv* è stato considerato perciò nella sua apparenza semplicemente. Avendo osservato che esso accompagna spesso un oggetto o un personaggio determinato lo si è considerato come una melodia-indicatrice o come una melodia-ritratto. Da questa falsa interpretazione del *leit-motiv* wagneriano ne è venuto di conseguenza che le opere teatrali di questi ultimi cinquant'anni — francesi e italiane — rassomigliano, nelle loro melodie, a una esposizione di brutti ritratti o a una *raccolta* di cartellini sui quali sta scritto: *questi sono i gioielli di Manon, questa è la statua del signor Rolando di Berlino*, e simili.

Ora io non dico che i musicisti italiani e francesi — latini insomma — avessero dovuto usare le loro melodie secondo le teorie wagneriane del *leit-motiv*, che non l'avrebbero potuto appunto per essere essi italiani, francesi, latini: ma dico che non avendo compreso il significato del *leit-motiv* e avendo però confusamente intuito in esso il germe di una verità estetica, i nostri musicisti hanno usate nelle loro opere le melodie, come temi conduttori, in un modo ridicolo e assurdo.

Questo è stato generalmente in Italia e in Francia fino a questi ultimi anni. Ma in qualche opera recentissima (francese) vi è la prova che qualche musicista, finalmente, vuol usare le melodie non derivandone l'uso dalla teoria wagneriana del *leit-motiv*, ma secondo un nuovo e più giusto concetto del loro significato e della loro potenza espressiva. La qual cosa significa non solo che si comincia ad accorgersi del come fosse sciocco voler scimiottar Wagner senza averlo

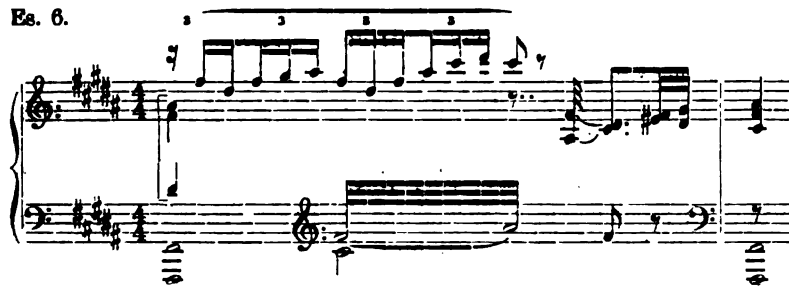
capito, ma che si comincia anche a esser convinti che pure intesa nel suo vero senso la teoria wagneriana del *leit-motiv* è inadattabile alla concezione latina del dramma lirico.

Dei temi fondamentali dell'*Ariane et Barbebleue* io posso ripetere quello che il Laloy scriveva, due anni fa, dei temi del *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy: « ..... chaque thème ne s'applique qu'à un sentiment et ne revient qu'à l'appel de ce sentiment ». E ancora: « ..... le rôle de ces motifs c'est de manifester les sentiments cachés, de rendre l'âme transparente, d'en laisser apercevoir le fond, de dessiner, autour des paroles incertaines, comme des broderies d'Inconscient révélé » (1). Così questo motivo:

Es. 5.

non indica precisamente le *pietre preziose*, ma esprime il senso della vita, l'amore della luce e della libertà.

E così modificato nel suo ritmo e nei suoi accenti:

Es. 6.

(1) Louis Laloy, *Le drame musical moderne* (" Le Mercure Musical ", 1er Août 1905).

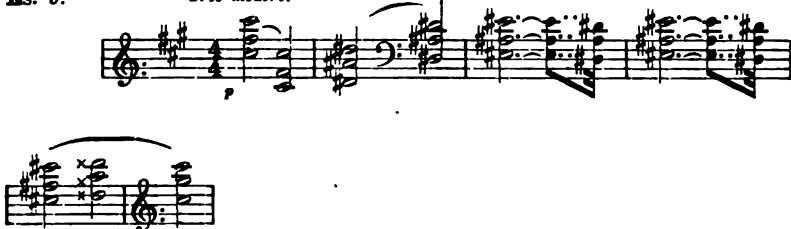
Es. 7.

noi lo ritroviamo quando *Ariane* canta il meraviglioso fiorire della primavera e il sorriso del mare.

Ed eccolo ancora, squillante come una fanfara di vittoria, nel punto in cui *Ariane* intona l'inno alla luce che inonda tutta la prigione per la porta spalancata:

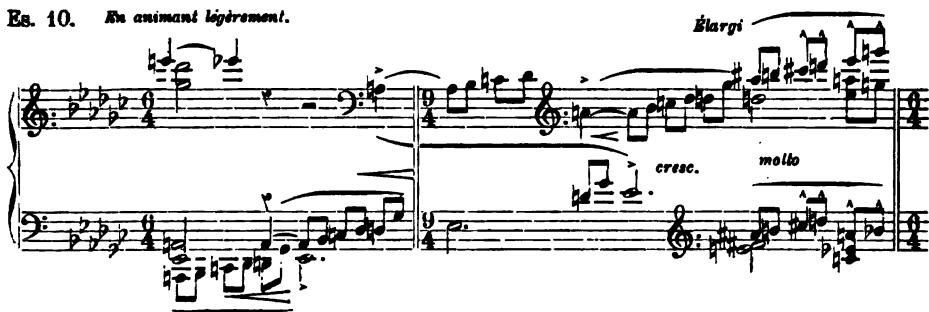
Es. 8.

Così quest'altro motivo:

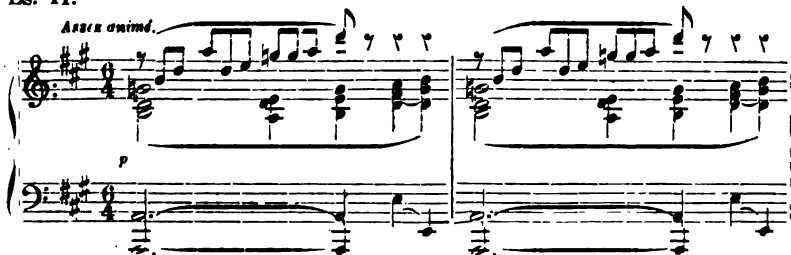
Es. 9.

non vuole precisamente essere l'attributo musicale del castello misterioso, ma vuole esprimere il senso indefinibile di timore, di malinconia, di stupore, che fa diffidenti o deboli o smarriti gli esseri umani dinanzi all'inconoscibile.

Così pure la melodia *Les cinq filles d'Orlamonde* che io ho già citato non accompagna sempre l'apparizione o il ricordo delle cinque spose prigioniere, come fosse il loro ritratto musicale, ma esprime (specialmente nella sua ultima parte) un desiderio di amore, di libertà, di vita, esprime l'aspirazione umana alla felicità e lo sforzo quasi sempre vano per raggiungerla e conquistarla.

La lampada di *Ariane* si è spenta e nella prigione è tornato buio; ma come la liberatrice tenta di aprire la porta dalla quale entrerà forse il sole, ecco come la melodia sopràcitata esprime il segreto impulso che la fa agire:

Es. 10.

Assai spesso il Dukas, nell'intento di rivelare interamente la intimità sentimentale dei personaggi drammatici, intreccia le melodie, le sovrapone l'una all'altra in contrasto, o le fonde in una sola. Basterà che io citi un solo esempio, bellissimo. Nella prima scena del terzo atto — il lettore lo ricorderà — le cinque spose liberate sono nella gran sala del castello, e stanno abbigliandosi dinanzi ad *Ariane* che vedendo quanto studio esse mettano a farsi belle spera già di averle restituite alla vita. Il musicista ha fuso insieme, a questo punto, modificandole ed eguagliandole nel loro ritmo, la melodia che chiameremo — tanto per intenderci — *delle pietre preziose* (V. es. 5) con quella che chiameremo — sempre tanto per intenderci — del *desiderio* (V. es. 4, battute 16-23).

La espressione risultante da questa fusione delle due melodie mi pare chiarissima e perfettamente rispondente al momento drammatico.

Es. 11.

La musica esprime qui, come meglio non potrebbe esprimere, la tranquillità delle cinque deboli donne, le quali contente di esser state tratte dalla loro buia prigione non osano e non sanno e non possono desiderare di più.

Da questa breve analisi che ho fatto della melodia strumentale dell'*Ariane et Barbebleue* io vorrei risultasse chiara la sua novità di intenzioni espressive. Vorrei risultasse dimostrato che Paul Dukas, con questa sua prima opera teatrale, prova di aver compreso come e di quanto la melodia strumentale del dramma lirico debba avanzare ed allargare ed approfondire il potere espressivo del *leit-motiv* wagneriano. Nella melodia strumentale dell'*Ariane et Barbebleue* vi sono, è vero, delle esuberanze, delle deficienze, delle oscurità, ma tutto ciò non toglie molto alla sua importanza e al suo significato.

III.

Se nell'*Ariane et Barbebleue* la melodia vocale è troppo spesso non quale dovrebbe essere — vale a dire adattata, forzata, contorta e poco espressiva, — se la melodia strumentale appare talvolta, a malgrado del suo importante significato generale, oscura, difettosa o intricata, l'elemento ritmico della sinfonia è di tale ricchezza e varietà e novità da imporsi all'ammirazione non solo, ma da fornire oggetto di ampio e utile studio ai giovani musicisti.

Non posso io ora — per non rendere sproporzionata questa parte del mio lavoro di critica alle altre — dimostrare come vorrei tale grande ricchezza di ritmi. Mi converrà limitare la mia critica a un giudizio sommario e alla illustrazione di qualche esempio.

E il giudizio è questo: che la ritmica dell'*Ariane et Barbebleue* è tale da sorpassare in novità, ricchezza, e *chiarezza* sopratutto, non pure la ritmica delle opere di Wagner, ma anche quella delle più recenti opere dei più stimati compositori di musica francesi, inglesi e tedeschi, compreso Riccardo Strauss. La ritmica di Riccardo Strauss è forse più complicata, più ingegnosa, ma non ha nè la limpidità, nè la nobiltà, nè sopratutto la forza espressiva che ha invece la ritmica di Paul Dukas.

Già negli esempi che ho citati, a proposito della maggiore o minore efficacia e bellezza della melodia, il lettore avrà notato come il Dukas sia maestro nel modificare il ritmo di una melodia così da modificarne la espressione. L'esempio che sto per citare dimostrerà ora benissimo come egli sappia usare del ritmo in modo che rimanendo uno il sentimento espresso dalla melodia ne sia però accresciuta o diminuita la forza.

Ricordi il lettore la prima scena del dramma. I villani avendo visto *Ariane* ed essendo stati presi da un grande amore e da una sùbita pietà per lei, vorrebbero impedirle di entrare nel castello misterioso, nel quale si dice che *Barbebleue* assassini le sue spose. Essi corrono, dietro la carrozza che la conduce verso il castello, e la pregano di tornare indietro, chè la morte forse l'attende; e imprecano all'assassino, e si armano di falci e di tridenti con la ferma intenzione di ucciderlo.

Ecco il motivo col quale il Dukas vuole esprimere la cieca, terribile violenza degli uomini:

Es. 12.

Così come appare nelle prime battute dell'opera esso ha un carattere indefinibile: non esprime che il presentimento di ciò che sta per accadere. Ma a poco a poco, man mano che le grida dei villani si fanno più forti e minacciose, il motivo assume delle forme ritmiche più chiare e distinte e più ampie:

Es. 13.

Ariane è entrata nel castello: gli avvertimenti dei villani non hanno potuto farla ritornare sui suoi passi. Le grida, le imprecazioni, si fanno più rare e confuse: gli uomini sembra che si allontanino:

Es. 14.

A questo punto il lettore avrà già osservato e notato *come le citate modificazioni ritmiche della melodia seguano, passo per passo, lo svolgimento dell'episodio drammatico*. Osservi ora quale espressione di ferocia spaventevole raggiunge lo stesso motivo — sempre in virtù del ritmo che lo modifica nella durata delle sue note e negli accenti — nella seconda scena dell'ultimo atto, quando i villani, sbucati all'improvviso dai loro nascondigli, assalgono *Barbebleue*, e i pochi negri della sua scorta, e questi uccidono o mettono in fuga, e feriscono *Barbebleue*, e lo legano, lo riducono all'impotenza e vogliono affogarlo nel fossato che circonda il castello:

Es. 15.

E finalmente ecco come il furore degli uomini si calma poco a poco, dinanzi ad *Ariane* che promette loro di compire essa stessa la sua vendetta:

C'è bisogno di citare altri esempi?... C'è bisogno di insistere sulla grande efficacia espressiva di queste mutazioni ritmiche, e sulla ricchezza ritmica della musica di Paul Dukas?... Non mi pare.

Solo si può dire che se la melodia vocale dell'*Ariane et Barbebleue* fosse pure svolta con tanta scienza del ritmo e con tanta profondità di intenzioni, essa sarebbe molto più espressiva di quello che è.

IV.

Di quanto sia progredita la scienza dell'armonia in questi ultimi anni, per opera sopratutto dei musicisti francesi (più che per opera dei russi, e più ancora che dei tedeschi) non v'è chi non lo sappia. *Armonizzatori* nobili ed eleganti i musicisti francesi già li son sempre stati: ma quell'*armonia* così ardita e varia e ricca che si trova nelle opere dei modernissimi — e specialmente nelle opere di Claude Debussy — si può dire che è nuova. Appena appena se ne può trovare qualche germe nella musica di Hector Berlioz.

Ciò premesso, io posso affermare che l'*armonia* dell'*Ariane et Barbe-bleue* non è singolarmente interessante nè per novità, nè per ricchezza.

Non è molto nuova perchè il Dukas, sebbene usi spessissimo accordi dissonanti — di *nona*, di *undicesima* e di *tredicesima* — e *alterazioni* e *pedali*, e risoluzioni eccezionali o *enarmoniche* degli accordi, concepisce pur sempre la sua *armonizzazione* secondo la legalità dei trattati, e rispetta e segue, più che non sembri a un primo esame della sua musica, la vecchia *regola della scala*. Non è molto ricca perchè egli, formata e armonizzata una melodia, la modifica sì — in mille modi — nel suo ritmo, ma poco e raramente negli accordi che la reggono: perchè le *modulazioni* se sono, nella sua musica, spessissime e quasi sempre belle, non sono molto varie, ma si assomigliano e si ripetono.

Vediamo, per esempio, come è armonizzato il *tema* che abbiamo denominato — tanto per intenderci — *delle pietre preziose*: sfrondiamo gli accordi di tutta la loro ricchezza ritmica e riduciamoli alla loro più semplice espressione:

Non è questa una *armonizzazione* condotta sulla *regola della scala*? Talvolta ancora il Dukas non trova, forse perchè non lo cerca abbastanza, l'accordo più efficace per rafforzare la espressione della melodia al punto necessario, per manifestare cioè interamente il significato delle parole più importanti.

Ecco un esempio:

Es. 18.

Si osservi specialmente l'ultima di queste tre battute. Le parole di *Ariane* dicono la fermezza del suo proposito, e la sicura fede di riescire nel fine propostosi: la musica invece ha una espressione flacca e incerta. Quale accordo più debole e opaco di quell'accordo di *la diesis minore*, del quale il *mi diesis* conclusivo della frase *« et j'aurai son secret »* viene a essere la *quinta*, la nota cioè meno forte, meno energica?... Si immagini sull'ultima sillaba di *secret* la nota fondamentale di un accordo *perfetto maggiore*: il senso della frase verbale riuscirebbe rafforzato in modo da renderlo pienamente intelligibile.

Con questi esempi, io non ho voluto dimostrare, intendiamoci, che l'*armonizzazione* dell'*Ariane et Barbebleue* sia generalmente deficiente: ho voluto solamente dimostrare che non è nè tanto nuova nè tanto ricca da poterla considerare di valore uguale all'elemento ritmico della stessa opera. Vi sono infatti nell'*Ariane et Barbebleue* anche degli esempi, se bene non frequenti, di armonizzazione bellissima e profondamente espressiva, i quali provano che Paul Dukas se ancora non sa liberare questa parte della sua espressione musicale dalle influenze della tradizione e della scuola, è sulla via di saperlo fare. Basta vedere, per esserne convinti, come è armonizzata la canzone delle cinque prigioniere, della quale nessun accordo potrebbe rafforzare meglio che non facciano quelli che il Dukas ha pensato la intima espressione di tristezza senza consolazione.

Es. 19:

A questo punto mi pare di aver detto tutto ciò che della musica dell'*Ariane et Barbebleue* si poteva dire, considerandola nei suoi pregi che sono molti, e nei suoi difetti che sono meno. Potrei aggiungere qualche pagina al mio lavoro per parlare dei *cori* di quest'opera: per dimostrare che ce n'è uno bello, (che è quello dell'ultimo atto, il quale, gridato, urlato senza parole, dà veramente l'impressione spaventevole e terrorizzante di una folla infuriata) e ce n'è uno nè bello nè brutto ma inefficace, quello del primo atto, nel quale le parole dette dai coristi dietro le *quinte*, con una declamazione anche poco chiara, devono per forza andar perdute fra la sonorità dell'orchestra e il vociare di un' altra parte del coro che è posta in fondo al palco scenico. Ma questa è una questione di secondaria importanza e non val la pena di trattarla ampiamente.

Ciò che mi premeva dimostrare, e che spero aver dimostrato, si è: 1° *Che l'*Ariane et Barbebleue *a malgrado dei suoi difetti*, *fa avanzare di un passo il dramma lirico verso la sua perfezione estetica.* 2° *Che prescindendo dal valore assoluto della musica di Paul Dukas, si può e si deve anzi studiarla per gli insegnamenti che contiene, specialmente nel suo elemento ritmico.* 3° *Che Paul Dukas con questa sua opera ha acquistato il diritto a essere stimato come uno dei migliori musicisti del moderno teatro francese.*

Debbo ora concludere con qualche amara considerazione sullo stato presente del teatro musicale italiano?..... Noi Italiani un nostro, veramente nostro, dramma lirico non l'abbiamo ancora, nè possiamo sperare ce lo diano i maestri della nostra cosidetta *giovine scuola.* E pure io spero fermamente in un rinnovamento musicale prossimo, e pure io ho fede che fra i giovani musicisti italiani ci sia l'ignoto che all'Italia di domani darà il dramma lirico quale deve essere, quale non è ancora, quale non è stato mai.

Nell'autunno del 1907, a Parma.

ILDEBRANDO PIZZETTI.

BIBLIOGRAFIA

PAUL DUKAS, "*Ariane et Barbebleue*". Conte en trois actes. Poème de Maurice Maeterlinck. — Paris, 1906. A. Durand et fils.

MAURICE MAETERLINCK, *Théâtre*. I, II, III. — Bruxelle, 1901-1902. P. Lacomblez.

— *Le double jardin*. — Paris, 1904. E. Fasquelle.

REMY DE GOURMONT, *Le livre des Masques*. — Paris, 1897. Soc. du Mercure de France.

DÉSIRÉ HORRENT, *Écrivains Belges d'aujourd'hui*. — Bruxelles, 1904. P. Lacomblez.

AD. VAN BEVER, *Maurice Maeterlinck*. — Paris, 1904. E. Sansot.

UGO OJETTI, *Maurice Maeterlinck* (L'intelligenza dei fiori) nel "Corriere della Sera" del 16 giugno 1907.

ROMAIN ROLLAND, *Paris als Musikstadt*. — Berlin, 1904, Bard, Marquardt et C°.

HENRY DE BUSNE, "*Ariane et Barbebleue*" — nel "Mercure Musical" del 15 maggio 1907.

JULES COMBARIEU, "*Ariane et Barbebleue*" — in "La Revue Musicale" del 15 maggio 1907.

LOUIS LALOY, *Le drame musical moderne* — nel "Mercure Musical", 15 maggio - 1° giugno - 1° luglio - 1° agosto 1905.

GIULIO STOCKHAUSEN

E LA SCUOLA DEL CANTO ARTISTICO

APPUNTI CRITICI
AL SUO **Alfabeto del cantante** ED AL SUO **Metodo di canto.**

> MOTTO.
> " Chi insegna o studia cerchi l'ottimo e lo cerchi dov'è..... poichè il buono, come il cattivo, è di tutti i tempi: basta saperlo trovare, conoscere ed approfittarsene ".
>
> PIER FRANCESCO TOSI.

Intendiamoci bene, e subito. Per scuola di *Canto artistico* noi designamo quel ramo della pedagogia vocale, che esclude, da un lato, ogni virtuosismo e naturalismo, dall'altro, ogni artefazione e supremazia d'insegnamento. E prima di noi, perchè a noi maestro, la intendeva così Giulio Stockhausen, il quale a quel canto artistico dedicò tutte le sue forze intellettuali e fisiche, ed in quello divenne sommo esecutore e pedagogo innovatore e rinnuovatore.

Ed ora che la morte ha chiuso per sempre a lui gli occhi, appare fulgida e netta la sua figura, e nella sua opera didattica e nella sua attività artistica; la figura del grande e vero maestro cantore, il quale seppe saggiamente studiare e comprendere, e tentò pel primo di collegare fra loro, quelle due epoche istorico-artistiche che comunemente si chiamano *Scuola antica* e *Scuola moderna* di canto; e fondendone insieme i loro migliori elementi pose le basi ad un nuovo ed indipendente indirizzo d'insegnamento; inaugurando pure così la moderna pedagogia, ed additando ai giovani studiosi la via ardua, ma gradatamente più elevata, onde raggiungere i sani e nobili ideali del canto artistico.

Questi modesti appunti sono il tributo di stima ed apprezzamento di un discepolo per adozione al suo eletto maestro. A questo tributo si unisce la speranza che questo scritto possa servire di sprone, essere di qualche impulso, alla pedagogia del canto *in Italia*, che dai tempi del Porpora in poi non conta che deboli tentativi; e di qualche luce e conforto alla pedagogia *in Germania*, che benchè ricca e copiosa, giace in braccio al più grande confusionismo, alla più grande aberrazione.

***

Stranezza delle combinazioni. Nel maggio del 1872 il Wagner rendeva pubblico, per il tramite dell'editore C. W. Fritzsch di Lipsia, il suo scritto: « Attori e cantanti » (« *Ueber Schauspieler und Sänger* »). Al 20 agosto del medesimo anno appariva, nel *Signale* di Lipsia, la prima puntata dell'articolo dello Stockhausen: « L'Alfabeto del cantante ossia gli elementi della lingua quale mezzo per sviluppare la voce ». Il Wagner, ritardato da barriere ed ostacoli pedagogico-vocali nella sua missione secessionista, s'incolleriva e lamentavasi (1): lo Stockhausen, col suo articolo, presentava per la prima volta basate e razionali dottrine vocali, atte ad abbattere quelle barriere, sgombrare quegli ostacoli — certo, non sul momento, ma col tempo, ciò che in fondo è l'essenziale —; cooperando così, forse inconsciamente ed in opposizione al partito preso di allora, all'adempimento di quella missione redentrice.

Del resto il Maestro di Lipsia aveva già da diversi anni compresa l'importanza dello Stockhausen nel dominio pedagogico vocale, coll'offrirgli nel 1864 il posto di direttore della Scuola di canto nel nuovo Conservatorio di musica in Monaco di Baviera, che in quel

---

(1) Sono rimaste tipiche due frasi del suddetto scritto. La prima suona: " Con favella tedesca è il canto italiano ineseguibile, e noi lo dobbiamo — sia pure esso sì dolce e ricco come può sembrare ai nostri epuloni — del tutto abbandonare " (Opera citata, pag. 55, oppure " *Gesammelte Schriften und Dichtungen* ", 2ª edizione, volume IX, pag. 204); la seconda: " Volete il *canto* degli Italiani, inviate le vostre voci, raramente adatte per questo, in Italia " (Pag. 56, oppure opera citata, pag. 205).

tempo andavasi riformando secondo i suoi intendimenti (1): e la sua capacità quale esecutore cantante, nella proposta di volergli affidare la parte di *Alberigo* — la più caratteristica fra le difficili parti della sua *Trilogia* —; due incarichi che lo Stockhausen, per ragioni ben preclare, credette bene di declinare. Il *wagnerismo* — e così dicendo intendiamo comprendere la maggior parte dei maestri di canto di origine germanica — all'alba del nuovo secolo e malgrado le vive luci d'indipendenza e conciliazione che si espandono per ogni dove, non ha compreso, nè accenna a voler comprendere ancora, l'entità grande dell'opera Stockhausiana nel campo dell'arte vocale.

Lo Stockhausen, valente cantante ed esperimentato maestro di canto a trenta anni (2), fu il prodotto artistico dell'antica pedagogia, che si estrinsecava nelle due scuole sorelle: la maggiore, l'italiana; la cadetta, la francese. Potremmo pure aggiungervene, per le conoscenze che lo Stockhausen possedeva già a quell'età in fatto di musica, lingue e paesi, altre due: la tedesca e l'inglese; se a quel tempo queste scuole avessero avuto voce in capitolo nel campo dell'arte vocale. La scuola italiana gli era divenuta famigliare sino da fanciullo per l'esempio della madre, distinta cantatrice ed allieva del Catrufo (1771-1851); ed all'età di 18 anni in Parigi, dove oltre al raggiungimento di un'educazione completa musicale sotto maestri quali il Charles Halle, Stimaty, Nagiller, Michelot (piano e composizione) si appropriava pure la scuola francese mediante l'insegnamento del Ponchard, Bussine e finalmente, e per diversi anni tanto a Parigi quanto a Londra, del Manuele Garcia (figlio). Stabilitosi

---

(1) Ecco il tenore della lettera che il Wagner indirizzava da Starnberg allo Stockhausen in quell'occasione:

" Egregio Signore,

" Con brevità, ma con la massima risoluzione, le rivolgo la domanda, se ella fosse disposto a stabilirsi in Monaco, allorchè le venisse offerta, per la sua cooperazione quale direttore ed insegnante dei nostri cantanti, una posizione corrispondente esattamente ai di Lei desiderî, unitamente ad una sufficiente rimunerazione?

" Il peso che io ammetto al posto ed alla cooperazione che sto proponendole, potrà venir difficilmente calcolato da Lei stessa. Le basti sapere che io ritengo la possibilità di guadagnarla all'uopo, appunto, quale base principale di tutto ciò che io oso sperare ed intendo di effettuare ".

(2) Lo Stockhausen era nato a Parigi il 22 luglio 1826 da padre tedesco e madre alsaziana.

in Germania quasi di permanenza — toltone le sue *tournée* innumerevoli di concerti, che lo condussero diverse volte in Inghilterra, Svizzera, Austria, Olanda, Danimarca e Russia — verso il 1852, dotato di bell'acume e di alta intelligenza, corredato di tali conoscenze e studi serî e più disparati fatti negli anni della sua adolescenza, non indugiò molto a comprendere — ed a giudicarne dalla sua carriera di cantante di concerto, che fu un continuo trionfo (1), ad approfittarne — lo stato ibrido e snaturato in cui trovavasi in quel paese l'arte vocale.

Ma già in Germania aneliti ed àmbiti di libertà politica ed artistica erano sensibilissimi e si facevano rimarcare coi sollevamenti di Dresda e gli scritti dello Schumann, Liszt, Wagner ed altri. Nel 1870 con l'unità tedesca giunse il momento propizio per un risorgimento artistico, specialmente per la musica, che fece prendere a questa un indirizzo novello che si ripercosse pure sull'arte vocale. Le teorie wagneriane, la più acuta espressione di quel risorgimento, non tardarono ad influenzare pure sulla pedagogia, ancella fedele e servizievole dell'arte. Uno dei primi ad intuire, comprendere, adattare ai lenocinî della didattica quelle teorie fu lo Stockhausen;

---

(1) A proposito di una delle prime esecuzioni delle *Scene del Faust* di Schumann in Vienna, l'Hanslick si esprimeva così:

" Lo Stockhausen, stimato ospite e da molto tempo mancatoci, va nominato il primo. Egli cantò la parte di *Faust* nelle due prime, il *doctor Marianus* nella terza parte con la più grande perfezione di esecuzione. La nobile emissione, la purezza dell'intonazione, l'arte del respiro, la insuperabile distinzione della pronunzia sarebbero bastevoli per dichiararlo un vero maestro del canto. Ma a queste tecniche prerogative si aggiungono una alta intelligenza e calda sensibilità poetica, e quale prodotto di questi fattori, una maniera artistica di esecuzione, che una più elevata e profondamente sentita è appena possibile immaginarcela; almeno in riguardo al còmpito che ci sta presente che appartiene ai più difficili e non dei più grati. Il punto più splendido dell'esecuzione stockhausiana (se puossi parlare di punti splendidi in una composizione dappertutto sì identica) si rivelò nella terza parte. Il suo *doctor Marianus* risuonò infatti come una voce proveniente dall' " al di là "; nessuna " spoglia mortale " più la importunava. Il pubblico fu trasportato dal canto dello Stockhausen e riconobbe come noi, che il suo concorso cooperò straordinariamente al successo favorevole della " *Faustmusik* " (dalla " Presse " di Vienna, anno 1864, pag. 62).

esse trovarono in lui l'idoneo, il predestinato onde inaugurarle coll'introdurle nell'insegnamento e comunicarle ad altri, non nel senso gretto e ristretto di esclusivismo nazionale, ma *agli altri tutti* nel senso ampio di generale beneficio sociale. In questo egli fu un precursore del tempo: per questo egli lasciasi differenziare dallo Schmitt, dall'Hey e dal Delle Sedie suoi contemporanei nel dominio della Pedagogia.

E' di tutto questo lo stesso Stockhausen si rese consapevole. Il suo «Alfabeto del cantante» pubblicato in lingua tedesca (1) nel 1872 fu un lavoro troppo prematuro, dal lato di eclettiscismo didattico, per i suoi tempi e soprattutto per il suo pubblico: non trovò allora nè il vero momento, nè la retta via per estrinsecarsi con vantaggio ed apprezzamento generale per l'arte — di maniera che al nascere del secolo novello, quasi istintivamente, egli si sentì obbligato, spinto a ripubblicarlo con minimi ed appena sensibili cambiamenti (1901). Ed ora egli indovinava il giusto momento; prova ne sia che nello spazio di pochi anni una ristampa del libercolo si fece risentire necessaria (1906). E quest'ultima edizione, da lui stesso all'età di ottanta anni riveduta e corretta, fu lo *Schwanengesang* dell'illustre vecchio come ne era stato pure il suo *debutto* nella carriera di pedagogo. Al 15 dello scorso settembre, per espresso desiderio del maestro, ci veniva inviata dalla Casa editrice Bartholf Senff (Lipsia) una copia dell'opuscolo. Al 22 dello stesso mese, trascorsa appena una settimana dal prezioso invio, egli si assopiva serenamente e per sempre, confortato dal pensiero di avere coscenziosamente adempito al còmpito che gli aveva assegnato il destino.

L'articolo in questione, di proporzioni modeste, ma di un contenuto estremamente condensato per la immensa stoffa che vi ci veniva impiegata, racchiude in esso un vero e proprio metodo, un intiero e pratico sistema di emissione vocale. E ciò vien fatto senza sembianza esteriore e senza appannaggio di sorta, nè scientifico, nè let-

(1) "*Das Sänger Alphabet oder die Sprachelemente als Stimm-Bildungsmittel*", nel "Signale für die musicalische Welt", Bartholf Senff, Lipsia.

terario. Un puro e semplice « Alfabeto del cantante ». Ma con acute percezioni, con profonde osservazioni vengono toccate, poste a nudo, rilevandocene la loro essenza, le molte questioni vocali. Non una è stata dimenticata in quel breve scritto: dalla *Respirazione* alla *Messa di voce*; ed esse trovano appunto in quell' « *Alfabeto* », in quegli elementi della lingua, la loro cagione di esistenza; il loro *perchè* ci viene in parte spiegato, e si accenna dappertutto, con grande autorità, se non del tutto definitivamente al loro modo di risoluzione e sistemamento.

Ben pochi, sino al giorno d'oggi, hanno, nel nostro dominio, proseguito su quelle orme; tutti, o quasi, preferiscono di percorrere la via scientifica delle ricerche anatomiche, acustiche, fisiologiche e laringoscopiche, la quale, sino al presente, è ben lontana da condurre a resultati certi e soddisfacenti; o la via empirica, che come è risaputo, fa capo il più delle volte all'equivoco ed al malinteso. A quest'ultima si avvicinano più che altro i moderni pedagoghi, seguaci della molto discussa e divulgata scuola del « Canto artefatto » (*Künstlicher Gesang*), i quali, con grande erudizione, tentano di mascherare le loro incertezze e debolezze con sorprendenti ed eccentriche espressioni, quali: L' « Insegnamento automatico », la « Teoria delle crisi », lo « *Stauprinsip* » (Georg Armin); lo « *Spann-Staufunktion* » (1) (Dr. Wagenmann); la « Duplice essenza della voce » (Emil Sutro); il « Suono sciolto, libero » (« *Loser Ton* », Siga Garsò); la « Dottrina del fenomeno sonoro degli armonici » (Bruns-Molar), ecc. —, tutti termini i quali, in fondo in fondo, non sono altro che *estremi* di un medesimo indirizzo, che si toccano e si combaciano col terzo periodo dell' « Antica Scuola » detto del *Bel Canto*; non sono altro che il prodotto di sforzi erculei di cervello di balde e dotte intelligenze e dei loro tenaci e lunghi studî, compilazioni, ricerche nel voler giungere al possesso, sia pure violento, del « bel suono », od almeno escogitare, indagare, scoprire il segreto di questo meraviglioso fenomeno laringeo-musicale.

Ma cosa possiamo aspettarci dal lato pratico dell'insegnamento da

---

(1) Questi termini sembrano si avvicinino al nostro *imposto* rotondo, espansivo, da *Spannung* = espansione, tensione, e *Stau* = concentramento, condensamento — e siamo sempre alla stessa questione per differenti vie.

questi stravaganti principî, da queste esagerate dottrine se le loro grige teorie si aggirano nel confusionismo e nell'aberrazione e non si basano che su terreni arenosi e mobili?

L'innovazione stockhausiana nel campo dell'arte vocale, apparsa appunto in quell'articolo e consistente nella rivelazione delle intime relazioni fra suono e parola e nel tentativo di trovare giusto in quelle relazioni, in quei rapporti una soddisfacente risoluzione delle tante questioni vocali che si aggiravano, e si aggirano forse più numerose adesso, in quel campo — è l'oggetto del seguente sguardo critico. E siccome quell'innovazione segna pure l'inizio, l'inaugurazione della scuola del *Canto Artistico* e della sua pedagogia, vien di conseguenza che ci troveremo obbligati, ad ogni pie' sospinto in quello sguardo, a riportare numerose citazioni del detto articolo; essendo nostro principale còmpito e scopo, in questo lavoro, di posare e porre bene in chiaro il concetto al quale deve uniformarsi l'insegnamento di quella scuola.

L' « Introduzione » (*Einleitung*) dell' « Articolo » ; come appare nel « *Signale für die musicalische Welt* », N. 34, anno 1872, si apre con una frase dell'Emerson, il filosofo americano, tolta dal suo libro: « *Society and solitude* ». Avvertiamo che ritenendo la prima pubblicazione dell' « Alfabeto del cantante » più spontanea, più vivificante e nella di cui forma originale la mente, cuore e fantasia dell'artista-pedagogo si manifestano con maggior pienezza, noi seguiremo qui lo svolgersi di quella; occupandoci per via ed in ultimo delle poche omissioni ed aggiunte e delle insensibili varianti occorse nelle due ultime edizioni.

Lo Stockhausen prende pretesto da quella frase onde accennare alle goffaggini e maniere dialettali della pronunzia tedesca in uso, non soltanto fra i cantanti, ma pure tra alcuni professori di cattedra, e conviene con l'Emerson che *chi sa parlar bene sa pure cantare* (1),

(1) Nella frase dell'Emerson noi scorgiamo pure un altro significato di carattere tutt'affatto americano. Non si parla qui direttamente nè di canto, nè di musica artistica, ma bensì di musica popolare, ciò che in America, sino adesso, è sinonimo più o meno di musica frivola, leggera (*rag-time*) e rasenta il genere d'operetta e di *Vaudeville*; e ben sappiamo che se gli artisti di questo genere di produzione sanno ben parlare specialmente col loro *fun*, sanno pure cantare abbastanza bene per gli orecchi anglo-sassoni.

a condizione però *sine qua non* di possedere una voce, e che senza questa certamente è impossibile di dedicarsi al canto. Non dice però possedere *naturalmente* una voce, e quindi il suo dire può interpretarsi anche: Uno studioso può giungere al possesso di una voce, indispensabile per cantare mediante un razionale corso di emissione vocale prima di dedicarsi al vero e proprio *Canto,* e malgrado che egli non ne sia stato largamente dotato da madre natura; oppure, che possedendola, non ne abbia sospettata l'esistenza. E prosegue dicendo: « Chi però non sa ben parlare e leggere correttamente, chi non sa prestare al pensiero il giusto senso melodico della lingua, il suo discorso cantato, sia pure portato sulle ali del bel canto, non potrà mai persuadere, nè convincere. Il bello, il plastico suono della voce, l'agilità (*Colaratur*) (1) di esso simile a fuochi d'artifizio sorprenderà ed entusiasmerà sempre la folla. Ma il conoscitore, il colto uditore, reclama una intima ed intelligente unione di suono e parola ». Così egli comincia a delineare il concetto del Canto artistico rigettando *virtuosismo* e *naturalismo* quali scopi a loro stessi.

Più innanzi egli afferma che non vi è di meglio per l'educazione degli organi della bocca e del faringe — e noi vi aggiungiamo pure l'organo del naso e così avremo completo il cosidetto *canale d'attacco* — che lo studio di una o diverse lingue straniere. Parlava per esperienza; poichè, come già vedemmo, sino da fanciullo, aiutato da circostanze fortuite, da sveglia intelligenza e da sana ambizione, potevasi esprimere, od almeno ben leggere e cantare, nelle principali lingue cosidette *cantabili.* I suoi studi ecclesiastici, seguiti per volontà dei genitori, sino all'età di 18 anni nei seminarî di Gebweiler (Alsazia) e di Strasburgo, lo plasmarono di cognizioni abbastanza profonde delle lingue classiche. Egli dovette all'insieme, all'accozzo delle fonetiche di tutti questi idiomi e loro discipline grammaticali e morfologiche che le informano, non soltanto il senso finissimo di una buona e bella emissione vocale, di una distinta ed intelligente,

---

(1) Per *Colaratur* (coloratura) devesi comprendere l'agilità della voce, la scioltezza, la facilità di esecuzione di passaggi, ornamenti, abbellimenti, ecc.; dunque quando parleremo di *colore* del suono laringeo dovremo intendere questa prerogativa principale di detto suono e non confondere essa espressione con le altre di *timbro, modulazione, risuonanza,* ecc.

sincera *dizione* (pronunzia) — due qualità che egli possedette in sommo grado — ma anche l'estrinsecazione di una tale acuta percezione, di una tale sicurezza di osservazione e profondità di riflessione, che lo condussero a divinare intimi e strettissimi rapporti fra tutte quelle fonetiche ed i fenomeni acustico-musicali del suono: la rivelazione dei quali lo resero uno de' più illuminati e predestinati pedagoghi; innovatore nel senso di inaugurazione di una nuova scuola razionale ed indipendente, come osserveremo qui; rinnuovatore nel senso di ripristinamento, risanamento, riadattamento di tutta l'*Antica Scuola*, come ci sarà dato di vedere nello sguardo critico del suo « Metodo di canto ».

Questo per quanto riguarda l'arte nostra; ma di quale vantaggio, di quale utilità furono per lui quelle cognizioni linguistiche ed i suoi viaggi per l'internazionale contatto sociale, per assottigliare, ventilare il suo cervello, allargare, distanziare le sue vedute, inalzare, nobilitare i suoi ideali, nella continua osservazione e correlazione di popoli e cose diverse? Qui lasciamo rispondere al Müller ed all'Ascoli: « La favella è l'emanazione dell'*organismo fisiologico* di un popolo ». « Le lingue sono i tratti distintivi della coltura, della storia universale, dell'educazione e dell'istruzione umana; e lo studio di esse è la più ottima ginnastica dello spirito ed il più sicuro metodo per sviluppare ed ottenere un pensare logico e sensato ».

E per ritornare nel nostro campo vogliamo presentare un esempio di ordine didattico dell'utilità delle cognizioni delle lingue nell'insegnamento, riportando alcune parole da noi pronunziate al penultimo Congresso pedagogico di Musica in Berlino (1904) (1).

« Il punto più importante sul quale deve rivolgersi l'attenzione dell'insegnante è: Le fisiologiche caratteristiche del suono vocale infra le tre favelle moderne. Nella lingua tedesca il suono gutturale, nella francese il suono nasale, nella inglese il suono dentale. Cause anatomico-fisiologiche di queste caratteristiche. Favella tedesca: Organo della lingua duro e voluminoso, il quale esercita una continua pressione sul laringe, producendo una formazione gutturale della vocale originaria *A*, e conseguente dominio consonantico (*Gaumen und*

(1) Vedi: " *Vorträge und Referate* ", Verlag, *Der Klavier-lehrer*, Berlino, 1904, pag. 180.

Kehllaute) — *h*, *ch*, *g*, *k*, *ck* — il quale contrassegna il carattere peculiare degli elementi fonetici tedeschi, che è quanto dire la voce stessa.

« Favella francese: Una speciale elasticità del velo palatino, che apporta seco una naturale prontezza di alzamento ed abbassamento di quest'organo, permettendo così, sovente, alla colonna sonora di appoggiarsi in parte nelle regioni nasali; suscitando in tal modo una formazione nasale della vocale principale *U* e conseguente dominio vocale-nasale (Voyelles nasales, sons nasals): *Un*, *On*, *An*, *In*; una proprietà caratteristica nella produzione del suono francese.

« Favella inglese: Rigida mascella inferiore ed azione muscolare indolente delle labbra e della lingua. Conseguenze: Una formazione di tendenza dentale della vocale principale *I* e suo derivato dominio consonantico speciale: *Th* sonora e *Th* muta, due elementi fonetici proprî a quella favella (1).

« La conoscenza sicura e l'osservazione continua di questi ed altri principî fonetico-filologici ci facilitano, e molto, l'insegnamento della sana emissione; imperocchè noi possiamo, a seconda dei singoli casi, porre fra loro in reazione questi caratteristici elementi fonetici, ottenendone grandi vantaggi nell'educazione della voce ».

Procedendo nell'esame dello scritto del nostro Stockhausen, egli ci addimostra ben presto le sue conoscenze istoriche, tanto del periodo del *Buon Canto*, quanto di quello del *Canto Figurato* (2), allorquando egli dice che gli antichi maestri conobbero la necessità di dare alle vocali un sicuro *imposto*, mediante l'*attacco* di differenti consonanti, prima di lasciarle esercitare da sole. Alla *vocalizzazione* fecero precedere il *solfeggio*; e riporta diversi sistemi di sillabe usate da quelle scuole. La *Bocedisazione* degli Olandesi (1550), con le sillabe *bo, ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*; la *Bebisazione* dei Tedeschi

(1) La favella originaria *Ariana*, nel trapiantarsi da paese a paese, dovette prendere speciali attitudini glottologiche, influenzata da ogni nuovo clima, suolo, cielo, ecc., e quindi subire continue modificazioni, le quali apportavano, in ogni nuovo paese, a nuovi fenomeni linguistici, dai quali suscitarono appunto quelle peculiari caratteristiche.

(2) Per rendere chiare al lettore queste espressioni, le già date e le altre che andremo introducendo in seguito — ed alcune suoneranno del tutto

(1610), *la*, *be*, *ce*, *de*, *me*, *fe*, *ge*, sillabe le di cui consonanti iniziali corrispondevano alle lettere usate dagli Alemanni nella lettura delle note musicali; ed infine la *Damenisazione* del Graun (1750), *da*, *me*, *ni*, *po*, *tu*, *la*, *be*.

Si può ben constatare che tutti questi sistemi equivalgono al nostro *solfeggio* con le sillabe guidoniane, e come questo essi restavano pure a *sillabe fisse*, e quindi producevano nel loro adopro gli stessi danni e gli stessi vantaggi. La questione del solfeggio a sillabe fisse, delle sue prerogative e difetti vocali è questione antica; e, benchè di grande valore didattico, non ancora risolta con soddisfazione. Noi siamo dell'opinione dello Stockhausen, per quanto riguarda la necessità di principiare lo studio del Canto — o per meglio dire, più modernamente, lo studio della tecnica del *Canale d'appoggio* (Corde vocali) — dal solfeggio, che è quanto dire dall'*articola-*

---

nuove — crediamo opportuno di presentare adesso un prospetto sinottico che spiegherà abbastanza il loro valore.

PROSPETTO ISTORICO GENERALE

DELLA PEDAGOGIA VOCALE E SUOI PRINCIPALI RAPPRESENTANTI

(C) Canto artistico

(Kunstgesang)

Wagner - Stockhausen - Somigli.

Il *Canto Artistico*, come ben si vede, rimane un ramo indipendente, una riunione dei migliori elementi didattici delle diverse scuole tanto *antica* che *moderna*.

sione (1). Ma il sistema a sillabe fisse, come è stato praticato e si pratica da alcuni sino adesso, lo riteniamo più dannoso che vantaggioso: Di questo ne riparleremo più a lungo quando la stessa questione si ripresenterà nello sguardo critico del « Metodo di canto ».

Adesso lo Stockhausen ci conduce in un campo nuovo, inesplorato, nel quale ci piace trattenerci alcun po'. Egli dice: « Noi leggiamo che in *sanscrito* le consonanti si chiamano « vyangana », espressione che significa *rendere distinto*, *manifestare*. Non trovasi in queste chiare parole la soluzione del problema dell'emissione vocale? Non è il nostro scopo *principale* e *primo* di rendere distinto, manifesto il suono, che è come si dicesse, produrre, emettere la voce? « Si deve mettere la voce sul labbro » «'Heraus mit der stimme » « Die stimme muss vorn auf den Lippen tönen » dicono Tedeschi ed Italiani: « Il faut avoir la voix sur le bout des lèvres », diceva il vecchio Ponchard, un cantante che possedeva al più alto grado l'arte del ben dire (*diction*). Adesso dunque, investighiamo se la consonante stessa, *la manifestante*, è il giusto mezzo di produrre, portare al di fuora il suono proprio: « la vocale ».

Da osservare qui che egli, oltre rivelarci pel primo il rapporto comparativo fra lingua madre, la *Sanscrita* ed il *Canto*, di cui terremo più ampia parola fra poco, ci ripresenta redivivo il più essenziale e principale precetto del periodo del *Buon canto*; per quindi basare su di esso tutto l'insegnamento del *Canto Artistico*.

Il Palestrina ci fa sapere per bocca del Baini (2): « che fu sempre mai rammentato ai cantori delle chiese di dover nel canto far udire le sante parole. Le melodie e l'armonia sono i pampani e la corteccia, le sagre parole sono il midollo e la pingue sostanza che nei cuori fruttifica alla pietà ». Questo per quanto riguarda il genere ecclesiastico. Ora udiamo che cosa diceva il Caccini nel dominio del ge-

---

(1) Nel ben conosciuto " *Méthode de Chant du Conservatoir de Paris* " trovasi questa eccellente definizione dell'articolazione: " L'articulation est la manière de faire sentir ce qui distingue principalement les syllabes entre elles, c'est-à-dire les consonnes avec le degré de force qui convient aux sentiments qu'on exprime et aux lieux où l'on chante ".

(2) Baini, *Memorie Storico-critiche della vita e delle opere di G. P. Palestrina*, cap. III, pag. 91.

nere profano. Come egli intendesse l'insegnamento del canto e la direzione e l'àmbito che a quello dovevasi riserbare, egli lo espresse abbastanza bene con le sue testuali parole: « non essere la *musica* altro che la *favella*, ed il ritmo ed il suono per ultimo e non per lo contrario (Nuove musiche) ».

Del Gluck e del Wagner che tentarono, con differente successo, di ricondurre l'arte vocale a quelle sane e buone sorgenti, non crediamo necessario riportare citazione alcuna, essendo le loro teorie impresse in tutte le menti colte. Piuttosto ci preme di ripetere, che il primo nel dominio pedagogico vocale a far rivivere quei precetti, quelle teorie, coll'adattarle praticamente all'insegnamento, col presentarle in forma di discipline razionali e sistematiche — al certo ancora in maniera incompleta, ma già più chiara, più sensata — fu il nostro Stockhausen. Ma proseguiamo con lui, chè più sorprendenti rivelazioni ci attendono. Accordiamo pienamente quando dice « sappiamo tutti per esperienza, come è difficile per la maggior parte degli allievi di trovare per le vocali, e specialmente per *A* che sembra la più facile, la giusta emissione, il giusto *imposto* ». Interrompiamo col rimarcare, che lo sanno specialmente i nostri amici d'oltr'alpe e d'oltre mare, giusto per cagione delle caratteristiche alle quali già accennammo. « Vocali, c'insegna di nuovo il sanscrito, vuol dire « *svara* », cioè suoni modificati, provenienti da una sola e medesima radice..... e da quella parola sanscrita proviene l'espressione latina: « *sussurrus* ». Come le sorgenti e le onde mormorano o sussurrano incanalate o soffermate da una massa compatta; come le immagini dei nostri pittori e scultori prendono sembianza e forma dal modello o dall'ossatura dei loro « manichini » (*knochengerüst*), così il suono della voce, ossia la vocale, riceve forma ed espressione mediante la consonante. Questa è alla vocale lo stesso che l'armonia è alla melodia; si può cantare, vocalizzare o suonare una melodia a solo, ma la sua significazione, il suo carattere, la sua intelligenza, la riceverà soltanto mediande l'armonia..... *A*, presa da sola, può essere il *tutto* possibile, oppure il *nulla* ».

Soffermiamoci: quale immensa stoffa di riflessione per lo studioso in tutto questo dire e specialmente in quest'ultima frase. Noi vi osserviamo, oltre l'intuizione del fenomeno fisico-fisiologico dell'*A inerente* sanscrita, che include pure e dapprima l'*H* simbolo espi-

rativo (*visarga*) peculiare alla lingua sanscrita e che si ripercuote per tralignamenti, detrimenti e fenomeni patologico-fonetici in tutte le lingue cantabili da quella derivate, pure la rivelazione degl'intimi nessi tra scuola antica e scuola moderna; dei fini e scopi della prima, degli aneliti ed àmbiti della seconda; del benefico e *generale* profitto ed ammeglioramento apportato all'arte, e soprattutto all'insegnamento, dal razionale ed equilibriato *Canto Artistico.*

L'ultima frase è senza dubbio un lavorìo mentale, frutto delle letture dei libri di filologia del Grimm e del Müller ai quali egli stesso sovente si riporta. Infatti il primo, a proposito dello studio comparativo del sanscrito e vocale *A*, esclama: « Le vocali originali sono: *A*, *I*, *U*; tra di esse la più nobile e distinta è l'*A*. Ella non soffre nessun detrimento, difformazione, come *I* in *é*, *U* in *ó*. *Ella si presenta spontaneamente*, *subitamente o non si presenta mai.* In sanscrito *I* ed *U*, quali medie o finali vengono sempre scritte, *A*, non si scrive mai, ma si pronunzia dopo ciascuna consonante... l'*A* è la più organica ed essenziale delle composizioni » (1).

E lo Stockhausen, poco più lontano, definisce l'*A*, vocale *par excellence*, fine e scopo di tutto il vocalismo. Senza dubbio, esclamiamo noi; poichè la sola vocale *A inerente* sanscrita è lo stesso suono acustico, il prodotto laringeo musicale, assolutamente musicale, il fenomeno fonetico che succede nella glottide, per le vibrazioni delle corde vocali scosse dalla corrente dell'aria rappresentata in quella lingua da *H* simbolo espirativo, e spinta dall'azione del diaframma. Certo, che l'*A* è il *tutto*; se si considera il Canto quale sola manifestazione di *bel suono*, ora potente, ora agile, ora dolce, ora aspro. Questo fu ed è sempre il fine e scopo principale della scuola antica nel suo terzo periodo del *Bel Canto.* Ed è pure certo che l'*A* sarà il *nulla* se si considera il *Canto* quale manifestazione di esclusivo suono articolato, modulato unilateralmente e per tutta l'estensione dell'organo umano; fine ed àmbito della fase della scuola moderna detta del *Canto Artefatto.* La scuola del *Bel Canto*, facendo soprattutto dell'arte vocale una questione di quantità, di color di suono (agilità), doveva conseguentemente e razionalmente insegnare

---

(1) *Deutsche Grammatik*, parte seconda, pag. VIII.

con la sola vocale *A* — la più distinta e nobile non solo, ma che appunto, e sempre secondo il sanscrito, è essenzialmente quantitativa e *mai* qualitativa (1) —; e sacrificare, nella maggior parte dei casi, alla *parola*, cioè all'articolazione ed alla modulazione vocale. La « Scuola Moderna » nel suo momento del *Canto Artefatto*, che fa più che altro un problema di qualità di suono, dovrà certamente ricorrere ad un sostituto, ad un equivalente di suono quantitativo ed insegnare esclusivamente con un imposto violento, *artefatto*, un misto di modulazioni, di timbri da loro chiamato *suono primario* (Primärton) (2) — ed a ragione, quale suono vocale nel Canale d'attacco (Bocca); ma a torto, quale suono radicale laringeo musicale nel Canale d'appoggio (Laringe e corde vocali) — sacrificando così, e dappertutto al vero ed organico suono. Gli antichi conoscevano tutte le varietà e prerogative del suono musicale della voce umana e per loro la vocale *A* era il *tutto*. I moderni, non volendo apprezzare che articolazione e modulazione, per loro la vocale *A* è il *nulla*.

Potremmo di questo passo continuare all'infinito, e forse ripeterci sovente; preferiamo perciò, prima di proseguire, di fermare l'attenzione dello studioso all'importanza di uno studio comparativo, in riguardo all'emissione vocale, del *sanscrito*, con gli elementi fonetici delle lingue cantabili. Noi siamo pure del parere di coloro, i quali pensano che il problema della formazione della voce non potrassi sciogliere, spiegare soltanto coll'osservare, investigare le relazioni recondite degli elementi fonetici di una lingua unica e sola, sia essa di origine neo-latina o teutonica, ma bensì dall'indagamento della natura degli elementi puri e semplici, cioè suoni e rumori originarî, emessi da uno e sempre stesso — anatomicamente parlando — organo vocale umano; e specialmente collo scrutare l'essenza dell'elemento fonetico radicale, che serve a noi per estrinsecare col nostro istrumento vocale, nella maniera la più spontanea e pla-

---

(1) Infatti essa in quella lingua ha segno quantitativo (*Wriddi*) ma non qualitativo (*Guna*), mentre quest'ultimo è posseduto dalle altre quattro vocali originarie: *I*, *ri*, *lri* ed *U*.

(2) Oppure " *Primärer Ton* " come lo denominano alcuni.

stica, il suono laringeo musicale. Ed ora domandiamo: Qual'è il linguaggio conosciuto ai giorni nostri, che si accosti il più davvicino alla sorgente originaria, che per noi è sinonimo di *lingua Ariana*, se non la *sanscrita?* E quale è quell'elemento fonetico che più si avvicina a quel suono acustico, scopo finale di qualunque moderna ricerca tanto scientifica quanto empirica del nostro dominio, se non appunto l'*A inerente* sanscrita e sua espirazione simbolica, la *H*?

Possano questi brevi cenni, ed altri che faremo seguire in questo scritto, spingere, invogliare gli studiosi a proseguire in questa direzione; in un campo, ripetiamo, tutt'affatto nuovo ed inesplorato, ma nel quale, in rapporto specialmente fonetico-artistico, le più grandi sorprese ci attendono.

Parliamo con la più grande certezza, essendoci da circa due anni dedicati secondo le nostre forze, a tale studio, e proponendoci, in un tempo non molto lontano, di rendere notorie le nostre investigazioni ed indagini in tale soggetto (1).

Lo Stockhausen termina la sua introduzione (1ª puntata) con queste parole: « Oltre le vocali, che sono la carne della favella, avvi bisogno di altri elementi onde dare a quella l'ossatura necessaria per ottenere una forma distinta ». E queste parole non si accostano molto al principio palestriniano già da noi riportato?

Ma non solo. Chi è che non ritrova qui anche le tracce delle antiche fonetiche delle lingue greca e fenicia e persino egiziana, le quali nei loro alfabeti accordavano segni certi e distinti alle consonanti — ritenendole infatti per i soli elementi che fanno parte della struttura radicale della parola, che costituiscono l'ossatura, la sostanza della favella — mentre accordavano segni, e questi pure molto confusi ed incerti, soltanto alle vocali *I*, *A*, *U*? (2).

« Còmpito del cantante, ma specialmente del maestro, è di analizzare questi elementi nei loro rapporti coll'educazione della voce (*Stimmbildung*) ».

---

(1) Del medesimo autore: *Degli elementi fonetici estranei alla lingua letteraria italiana, loro influenza e trattamento nell'emissione vocale.* Di prossima pubblicazione.

(2) È risaputo che tutti gli alfabeti delle lingue appartenenti alla famiglia semitica hanno raramente segni proprî per indicare i suoni vocali.

È ciò che egli tenta di fare nel seguito del suo articolo; accordando due puntate — la 2ª, N. 38 (4 settembre) e la 3ª, N. 39 (11 settembre) — alle consonanti; e due — la 4ª, N. 43 (4 ottobre) e la 5ª ed ultima, N. 44 (9 ottobre 1872) alle vocali. Osserveremo adesso il loro svolgimento (1).

(Continua).

C. Somigli.

---

(1) Insistiamo su questi dettagli di pubblicazione onde correggere un errore nel quale è caduto lo stesso Stockhausen, col dire nel suo proemio (*Vorwort*) alle sue due ultime edizioni, che il suo articolo apparve nel 1872 in quattro puntate invece di cinque.

PROPOSTA DI MODIFICAZIONI
NELL'INSEGNAMENTO DEL PIANO

In tutti i metodi per lo studio del meccanismo del piano — sieno antichi o moderni — vengono date le seguenti norme: l'allievo deve sedere davanti al centro della tastiera, col petto in fuori — la testa alta e le braccia avvicinate ai lati del tronco e formanti angolo ai gomiti, i quali devono trovarsi all'altezza della tastiera; le gambe in posizione naturale ed i piedi appoggiati.

Il dorso della mano deve restare quasi orizzontale ossia presentando soltanto una leggera inclinazione verso il pollice; le estremità dell'indice, del medio e dell'anulare sopra un'unica retta; il pollice e il mignolo egualmente distanti dall'orlo dei rispettivi tasti.

Tutte le dita ad eccezione del pollice devono stare curvate, ed il grado di tale curvatura deve rimanere costante anche durante l'abbassamento del tasto. Questo grado di curvatura deve essere tale, che la pressione sul tasto si eserciti verticalmente.

Il pollice che per la sua conformazione deve premere il tasto col lato esterno dell'estremità — deve pur esso (secondo la maggior parte degli autori) restare curvo, per il chè l'estremità viene a trovarsi rivolta lateralmente, ossia verso il mignolo. L'alzata di questo dito è dai più consigliato che non ecceda la seconda articolazione dell'indice.

Coll'osservanza di queste norme, si inizia l'esercizio delle *cinque note*, cioè: alzata del dito, abbassamento del tasto, nuova alzata del dito e così di seguito. Ciò per ciascuna delle dita successivamente, mentre le altre tengono abbassati i rispettivi tasti.

Per questo esercizio delle cinque note vengono consigliate le tre seguenti forme.

Prima: il movimento già descritto, eseguito con pressione lenta ed a misura costante.

Seconda: il movimento stesso, ma interponendo fra l'abbassata e l'alzata una compressione sopra il tasto abbassato. Movimento difficilissimo perchè il dito deve — mantenendo inalterata la curva — premere tanto che venga forzatamente accentuato l'angolo alla prima articolazione.

Terza: il movimento stesso che nella forma prima, ma eseguito con percussione secca.

Viene giustamente consigliato che in ciascuna di queste tre forme le mani vengano da principio esercitate una per volta.

Dopo questi esercizi nei quali ciascun dito compie di seguito l'intera sua esercitazione, si passa all'esercizio nel quale le varie dita premono i tasti ciascuna per una volta successivamente e ciò per più volte di seguito.

Questo esercizio si eseguisce nei due modi seguenti:

Primo: mentre una delle dita eseguisce il movimento, le altre mantengono abbassati i rispettivi tasti.

Secondo: mentre una delle dita eseguisce il movimento, le altre poggiano sui rispettivi tasti lasciandoli rimanere alzati.

A questi fa seguito l'esercizio detto delle *due dita contigue*, di solito tenendo abbassati con le altre dita i rispettivi tasti. Questo serve di preparazione allo studio del *trillo progressivo* il quale non è altro che il movimento stesso, ma eseguito a gradi diversi di velocità in modo che la misura, la quale si mantiene costante e lenta, venga divisa in due, tre, quattro punti eguali.

Quando l'allievo si è reso sicuro della posizione della mano ed esperto nelle varie forme di esercizi, si consiglia giustamente di fargli affrettare il movimento nella prima forma dell'esercizio delle cinque dita, a misura costante ed un po' mossa (*esercizio del martelletto*).

Avendo considerato nella mia già lunga carriera d'insegnante la facilità con cui i primi tra questi esercizi determinano stanchezza e forte tendenza a viziature nello scolare, e sembrandomi che l'ordinaria lentezza di progresso debba in gran parte attribuirsi alla

loro troppa complessità e fatica, pensai di sostituirli da principio con altri i quali, per così dire scindano e facciano apprendere separatamente i movimenti medesimi.

I risultati favorevolissimi ottenuti sia da me sia da colleghi che seguirono questo metodo sono tali che credo utile di renderlo pubblico.

***

Esercizi per la buona posizione della mano, di preparazione all'abituale esercizio delle cinque note.

I. L'allievo seguendo le norme comunemente consigliate per la tenuta del corpo e della mano, deve, dopo appoggiate le dita di ciascuna mano sopra cinque tasti bianchi contigui senza abbassarli (con le mani da principio alla distanza di una o due ottave; in seguito a quelle di decima e di sesta) eseguire un movimento di alzata e di abbassata delle mani, sempre lasciando alzati i tasti.

II. Dopo che l'allievo è riuscito ad eseguire tale movimento senza alterare la posizione del corpo e della mano, egli eseguirà gli stessi movimenti di alzate ed abbassate spostando le mani verso destra prima di un tasto, poi di un altro e così di seguito.

Da principio non si oltrepassa con questi spostamenti quel limite in cui l'estremo dito sinistro di ciascuna mano viene a trovarsi sul tasto su cui all'inizio si trovava l'estremo dito destro; in seguito si estendono tali spostamenti sino all'ottava. Poi le mani ritornano verso sinistra seguendo un procedimento analogo.

Da principio ogni dito deve eseguire sopra ogni tasto — quattro alzate e quattro abbassate; più tardi due; più tardi ancora una.

Questi esercizi, fino a che l'allievo non se ne sia bene impratichito, devono eseguirsi per moto retto; dopo anche per moto contrario.

Tanto nelle alzate che nelle abbassate l'allievo manterrà una misura costante che egli marcherà ad alta voce.

III. Appoggiate le mani come nell'esercizio precedente, l'allievo eseguirà una serie di spostamenti verso destra e poi ritornando verso sinistra, strisciando sopra la tastiera: ogni spostamento deve avere la misura di un tasto, e la loro serie deve raggiungere i limiti stessi che gli spostamenti nell'esercizio precedente.

La misura dev'essere costante e l'allievo deve marcarla a voce.

È da notare che qualche allievo trova più facile questo secondo esercizio che l'altro: in tale caso è bene invertirne l'ordine.

IV. Reso sicuro l'allievo della posizione della mano mediante i precedenti esercizi, gli si fa studiare un esercizio che imita quello ordinario delle cinque note, colla differenza che tanto le dita in movimento che quelle ferme si limitano a poggiare sui tasti senza mai abbassarli e che ogni dito eseguisce ciascuna volta da prima quattro movimenti di alzate e di abbassate di seguito — poi due e solo da ultimo una.

L'esercizio dovrà eseguirsi per le estensioni stesse che i precedenti.

V. In seguito l'allievo eseguisce un esercizio analogo a questo ultimo, colla differenza che ciascun dito, anzichè alzarsi dal tasto e poi appoggiarvisi nuovamente, lo abbassa e poi lo lascia rialzarsi senza mai staccarsene. Riguardo alla estensione in cui si dovrà eseguire tale esercizio valgono le norme stesse del precedente.

Su questo esercizio si possono far eseguire all'allievo modificazioni analoghe a quelle che si sogliono far eseguire sull'ordinario esercizio delle cinque note.

VI. Dopo che l'allievo si è bene esercitato alla pressione con le varie dita successivamente, egli passerà all'esercizio seguente per abituarsi alla pressione simultanea. Egli abbasserà successivamente i vari tasti da sinistra a destra mantenendoli abbassati (cosicchè alla fine dell'ascesa tutti si troveranno abbassati): in tutte le *discese* come pure nelle successive ascese ciascun dito successivamente lascierà alzare il tasto senza abbandonarlo e poi lo riabbasserà.

È importante notare che ciascuna delle dita estreme non deve eseguire un doppio movimento pel fatto di trovarsi al limite d'unione delle due serie di ascesa e di discesa.

Anche in questo esercizio l'allievo manterrà una misura costante che marcherà ad alta voce.

Questo esercizio è il più importante tra quelli finora indicati, e sarà bene che l'allievo lo studi da principio con le mani alla distanza di una o due ottave — di decima e di sesta.

Più tardi dovrà studiarsi anche questo esercizio nelle estensioni stesse che i precedenti.

È evidente che i precedenti esercizi fanno apprendere all'allievo quei movimenti di alzata e di abbassata, di pressione dei tasti e di tenuta, che abitualmente lo si obbliga ad apprendere simultanei per mezzo dell'ordinario esercizio delle cinque note.

VII. Quando l'allievo si è bene impratichito nei precedenti esercizi, lo si fa passare all'ordinario esercizio delle cinque note, forma prima, che sarà bene eseguisca marcando ad alta voce, e naturalmente a misura costante, i due movimenti di alzata e di abbassata.

Questo esercizio pure verrà da principio eseguito con ciascuna mano separatamente, poi colle mani alla distanza di una o due ottave, quindi di decima o di sesta.

L'abitudine alla tenuta delle note, la quale viene già sviluppata dai due ultimi esercizi, si può — giunto l'allievo a questo punto — sviluppare ancor più con l'esercizio seguente.

VIII. L'allievo abbassa i cinque tasti attigui; poi sposta di un tasto verso destra ma senza alzarle (ossia strisciandole) le dita esclusa l'estrema destra, la quale immediatamente dopo si alza abbandona il tasto e va ad abbassare e tenere il tasto a destra e così di seguito finchè ogni tasto si sia spostato di una ottava: allora si compie un movimento analogo verso sinistra, nel quale l'ufficio prima tenuto dall'estremo destro lo è dall'estremo sinistro.

Da principio si eseguisce con ciascuna mano separatamente; in seguito con le mani a distanza di ottava e più tardi di decima; più tardi ancora per *moto contrario discendente.*

L'allievo eseguirà gli strisciamenti a misura costante che marcherà ad alta voce.

I precedenti esercizi si possono riassumere così:

1° Alzate ed abbassate delle mani lasciando alzati i tasti.

2° Lo stesso esercizio con spostamenti.

3° Spostamenti striscianti lasciando i tasti alzati.

4° Movimenti di alzate ed abbassate di ciascun dito lasciando alzato il tasto, mentre gli altri poggiano sui tasti parimenti alzati.

5° Abbassate ed alzate di ciascun tasto successivamente, lasciando gli altri alzati.

6° Dopo abbassati successivamente i vari tasti, rialzate ed abbassate di ciascuno di seguito.

7° Abituale esercizio delle cinque note, forma prima.

8° Spostamenti sui tasti tenuti abbassati.

Sulla base di questi esercizi l'insegnante potrà combinarne altri, in rapporto alle attitudini ed a l'indole dell'allievo.

Prima di chiudere desidero aggiungere alcune altre osservazioni, principalmente sul possibile sviluppo del *martelletto* e del *trillo progressivo*; esercizi di cui non si può mai troppo raccomandare lo studio assiduo e prolungato.

IX. Un'utile modificazione del martelletto, consiste nel farlo eseguire con una mano a misura lenta e costante, che l'allievo marcherà ad alta voce, mentre l'altra mano dividerà la detta misura in due, tre, quattro parti eguali (cioè a misura doppia, tripla, quadrupla). Ottenuta la sicurezza nel mantenere la misura costante — potrà l'allievo sonare a misura divisa con entrambe le mani.

Più tardi assai, le mani potranno abbinare altri ritmi differenti. Così l'allievo si prepara a superare quelle difficoltà che, specialmente nella esecuzione della musica moderna, provengono dall'abbinamento di ritmi diversi.

X. In seguito l'allievo eseguirà un esercizio analogo ma colla differenza che quella mano che divide la misura mantenuta da l'altra prenderà simultaneamente due suoni agli intervalli di terza (col suono grave uguale a quello ribattuto da l'altra mano), di sesta (col suono acuto uguale a quello ribattuto da l'altra mano) e di ottava. Nelle seste si potrà aggiungere la terza della nota grave, ciò che lo abituerà all'alternare accordi di tre suoni.

XI. Da principio gli intervalli di terza verranno eseguiti coi diti secondo e quarto, più tardi alternando questi col primo e terzo. Gli intervalli di sesta da principio coi diti primo e quinto più tardi alternando col primo e quarto.

Impratichitosi l'allievo delle varie forme del martelletto, gli sarà utilissimo l'esercizio seguente.

XII. Presa la posizione delle cinque note con i tasti abbassati, egli cominciando col secondo dito di ciascuna mano eseguirà questi tre movimenti.

1° Energica estensione del dito in avanti.

2° Energica flessione del dito.

3° Abbassamento del dito ed energica pressione del tasto.

Questi tre movimenti verranno eseguiti a misura lenta e costante che l'allievo marcherà ad alta voce.

Prima di parlare del trillo progressivo, credo utile suggerire che l'insegnante impratichisca l'allievo a scorrere sulla tastiera, nell'estensione di una o due ottave, con esercizi a due, tre, quattro, cinque note procedenti per grado.

Al difetto di tali esercizi a cinque note anche nei trattati migliori ho cercato di supplire con i miei « 200 Esercizi » (Ed. Schmidl-Ricordi; catalogati nella « più grande ed importante raccolta » Metodi, Studi, Esercizi, N° 105.279), che credo di poter consigliare essendo stati riconosciuti di massima utilità da valentissimi artisti ed insegnanti, raccomandati dal Ministero della P. I. e dalle Direzioni dei principali Licei e Conservatori Musicali.

Questi esercizi sono divisi in cinque serie di quaranta ognuna, ed in tutti quelli di ogni singola serie le due prime note sono mantenute a distanza eguale. La formula di discesa non è che quella di ascesa rovesciata.

Durante ogni combinazione la prima nota rimane abbassata, il che permette assai maggiore tranquillità nella mano. Nelle annotazioni e negli esempi aggiunti sono indicati esercizi nei quali una delle mani eseguisce a note isolate e l'altra a note accoppiate.

L'insieme di questi esercizi è di utile preparazione alle *scale*, alle quali ben poca preparazione dànno gli esercizi a mano ferma.

XIII. Abbiamo già accennato alla esecuzione del *trillo progressivo* per gradi congiunti a misura costante e lenta divisa in due, tre, quattro parti uguali.

Lo stesso modo di esercizio è da consigliarsi su ognuno degli intervalli possibili entro la distanza compresa nelle cinque note.

XIV. Abituato l'allievo ad eseguire con misura costante marcata ad alta voce il trillo progressivo per grandi congiunti e disgiunti, non gli riuscirà difficile di abbinare intervalli diversi come nell'esercizio X°.

Giunto l'allievo a questo punto dovrà già avere una idea della tonalità e sapere che trasportando all'ottava sopra o sotto una delle note di un accordo qualsiasi la tonalità non cambia.

Nell'esercizio seguente l'allievo, dopo preso l'accordo prima (tonica), terza e quinta (I^a posizione) dovrà osservare che alzando di una ottava la nota grave si ottiene l'accordo di prima, terza e sesta (II^a posizione), che alzando all'ottava la prima di quest'ultimo si ottiene quello di prima, quarta sesta (III^a posizione) e che infine osservando egualmente quest'ultimo accordo si riottiene il primo.

Per la discesa ottenuta con procedimenti analoghi (ossia con abbassamenti all'ottava della nota acuta) si hanno in ordine inverso gli stessi accordi.

XV. Riuscirà utilissimo all'allievo l'esercitare le mani sulla serie ascendente e discendente di questi accordi, dividendo con una mano in due, tre, quattro parti eguali la misura mantenuta costante da l'altra e marcata a voce.

Più tardi entrambe le mani dovranno eseguire contemporaneamente così a misura uguale come a misure divise.

Nell'eseguire la misura intera l'allievo può anche esercitarsi ad abbassare leggermente il polso nel premere i tasti.

Sarà bene che l'allievo da principio si eserciti soltanto in quei toni in cui il primo accordo (sulla tonica) risulti composto di soli tasti bianchi: più tardi anche nelle altre tonalità mantenendo la stessa digitazione.

XVI. Sopra le stesse note d'ognuno dei detti accordi nelle loro diverse posizioni l'allievo (come in prima posizione) s'abituerà ad eseguire i seguenti sei movimenti successivi (sestine): Abbassamento del primo tasto che verrà tenuto durante gli altri cinque movimenti, e poi abbassamento ed abbandono nell'ordine, dei tasti terzo, ultimo, terzo, ultimo, terzo. L'allievo manterrà la misura costante e marcata a voce ad ogni due suoni, ed il complessivo movimento si eseguirà da principio almeno due volte di seguito.

Nei passaggi di tonalità serviranno le norme date per gli accordi (XV).

Abituate così le mani ai movimenti di accordi a sestine, l'allievo riuscirà ad eseguirli abbinati insieme. Questo esercizio è della massima utilità.

XVII. Poste le mani alla distanza di due ottave, mentre l'una eseguisce le sestine nella prima posizione (colle tre misure indicate e marcate a voce) l'altra trasporta l'accordo da l'una all'altra delle

tre posizioni ascendenti; poi questa mano ripete all'ottava il primo accordo dal quale intraprende la serie discendente, mentre l'altra mano eseguisce la sestina nella seconda posizione; e così di seguito fino a che le sestine compiute in posizioni di ascesa e di discesa, con movimento inverso, ritorneranno alla prima posizione.

L'esercizio si dovrà eseguire nelle tonalità con le norme stesse che nel XV.

XVIII. La seconda forma dell'abituale esercizio delle cinque note interpone fra l'abbassata e l'alzata una compressione sul tasto abbassato.

Riuscirà utilissimo abbinare con l'esecuzione a nota isolata da parte di una mano l'esecuzione a sesta da parte dell'altra.

Nel comprimere i tasti la mano che eseguisce le seste compirà il leggero abbassamento del polso già descritto all'esercizio XV. Nelle seste il suono acuto sarà uguale a quello ribattuto da l'altra mano.

I due movimenti d'abbassamento e compressione si faranno a misura costante marcata a voce.

XIX. Nella terza forma dell'abituale esercizio delle cinque note è utile (come nella seconda) abbinare con l'esecuzione da parte di una mano a note isolate l'esecuzione a sesta da parte dell'altra: in seguito si sostituiranno alle seste, le terze e le ottave (la nota uguale a quella ribattuta da l'altra mano sarà nelle seste l'acuta e nelle terze la grave). Per le misure come nel precedente.

XX. A studio avanzato lo scolaro s'abituerà ad eseguire, tanto a compressione quanto a percussione secca, i detti intervalli con entrambe le mani così eguali che differenti. Più tardi ancora una mano eseguirà le seste ed ottave a compressione e l'altra a percussione secca. Questi due movimenti difficili anche isolatamente, richiedono, quando si eseguiscono abbinati, la massima attenzione.

I precedenti esercizi si possono riassumere così:

IX. Esercizio del martelletto con le mani sonanti a misura differente.

X. Esercizio come il precedente ma con intervalli.

XI. Esercizio come il precedente con lo scambio delle dita.

XII. Vari movimenti del dito nell'esecuzione del martelletto.

XIII. Trillo progressivo su ciascuno degli intervalli entro le distanze comprese nelle cinque note.

XIV. Trillo progressivo per gradi congiunti e disgiunti abbinando intervalli diversi.

XV. Esercizi d'accordi.

XVI. Esercizi di sestine.

XVII. Esercizi abbinati di sestine ed accordi.

XVIII. Seste, con movimenti di abbassamento e compressione.

XIX. Seste, terze, ottave, a percussione secca.

XX. Gli stessi intervalli abbinati ed eseguiti con compressione da una mano e con percussione da l'altra.

***

Spero abbia a riuscire evidente che i non molti esercizi da me proposti contengono la base e l'essenza di tutti quelli innumerevoli che si sogliono far apprendere all'allievo. Quell'insegnante che pur volendo tener conto di questo mio metodo non fosse disposto seguirlo per intero potrà adottare, come i più importanti, gli esercizi di sviluppo del martelletto e trillo progressivo.

A. Monici.

NUOVI SISTEMI FONDAMENTALI

NELLA TECNICA DEL PIANISTA

Nel primo numero dell'anno scorso la " Rivista Musicale Italiana „ pubblicò un mio articolo sull'insegnamento del pianoforte negli Istituti musicali d'Italia, dove mi fermavo in ispecial modo a ciò che concerne gli esami ed i programmi dei corsi.

Col presente scritto desidero di trattare un argomento ben più importante ed artistico; quello della tecnica stessa del pianista che, a mio vedere, non ha più fatto dei progressi in Italia da oltre un ventennio.

L'argomento è grave, specie per chi voglia sostenere teorie in aperta contradizione con quelle considerate come articoli di fede su i quali giurano, insegnano e s'adagiano in placido e comodo sonno, la maggior parte dei Maestri italiani.

Con rincrescimento sono qui costretto a parlare un poco di me stesso, sebbene sia contrarissimo a portare in argomento di tanta ampiezza una nota personale; ma non posso esimermi dal farlo per dimostrare come le idee delle quali oggi mi faccio sostenitore, sono frutto di lunghe meditazioni e di lunghe prove.

Venni io stesso educato alle discipline d'una scuola che fu gloriosa in Italia, alla quale ho portato un modesto contributo nei primi anni d'insegnamento al Liceo musicale di Bologna. E non è senza una sincera e profonda amarezza che oggi io debbo confessare come dopo vari anni di studio, di ricerche, di prove, le principali caratteristiche di quella scuola, oggi, mi sembrino completamente errate. Dirò le mie idee senza entrare in questioni piccine di città e di persone, e vorrei che quelli i quali sin da queste prime righe del mio scritto sentissero su-

scitato in loro come un senso di rivolta, abbiano l'imparzialità di considerare senza partito preso le mie ragioni. In una questione di tal natura non dobbiamo lasciare che il sentimento prevalga sulla ragione: possono discutersi artisti e sistemi, e combattere gli uni e gli altri, pur serbando alto il rispetto a quelli che prima di noi han portato le forze del loro ingegno al progresso della nostra arte. Ed io non sento oggi meno di alcuni anni or sono la mia viva riconoscenza ai miei Maestri, pur battendo oggi una via del tutto diversa da quella ch'essi m'insegnarono; e per questo motivo la mia gratitudine deve considerarsi oggi più sincera e disinteressata che pel passato.

Dovrò specialmente intrattenermi sopra una grande figura, gloria maggiore della nostra arte pianistica italiana, quella di Beniamino Cesi: ed ho il dovere di farlo perchè esso ha fissato le sue teorie tecniche in una poderosa opera: il " Metodo per lo studio al Pianoforte ". E parlerò del suo metodo e delle sue teorie didattiche con profondo rispetto, pur dissentendone formalmente.

I principali difetti che si riscontrano negli allievi delle nostre scuole sono: la monotonia del tocco, la pochezza del suono in quelli di poca età che non siano notevolmente robusti, l'affaticamento eccessivo che spesso li costringe a dover interrompere lo studio per settimane e mesi, ed infine la deficenza grande e veramente deplorevole in tutti gli allievi (dei primi e degli ultimi anni) d'un repertorio di pezzi pronti ad essere suonati ad ogni richiesta.

Tutte queste cose derivano dallo stesso motivo, tutte! *la tecnica pianistica basata su principî falsi.*

La caratteristica della tecnica, generalmente diffusa in Italia, si basa sopra il principio di rendere le dita assolutamente indipendenti dalla mano e dal braccio, per mezzo d'una continua ed ampia articolazione; nell'escludere l'azione del braccio da ogni specie di tecnica, col tenerlo immobile per quanto è possibile, in un meccanismo per l'esecuzione degli staccati, delle note doppie staccate, e delle ottave così detto *di polso*; nella immobilità più grande della palma della mano.

Noi non possiamo pensare alle prime lezioni di pianoforte che ricevemmo da bambini, senza che scaturisca ancora oggi,

dai nostri ricordi, lo sgomento delle innumerevoli proibizioni fatte a noi dal Maestro! Un vero regno dispotico, perchè le proibizioni erano indiscusse ed indiscutibili. Ricordate le torture che ci causarono le prime scale, con relativi esercizi sloganti sulla voltata del pollice a mano ferma? E gli arpeggi? E le ottave?

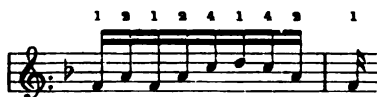
Da Clementi venendo quasi sino ai nostri giorni, il principio tecnico era rimasto immutato, modificandosi soltanto lievissimamente qua e là, ma fermo nella rinuncia ad ogni forza che non fosse quella delle dita indipendenti per la esecuzione dei passi legati. Kalkbrenner è forse molto lontano da coloro che pur non adoperando più il " guida-mani „ seguono gli stessi sistemi di tecnica del suo inventore? Il " guida-mani „ fu applicato come mezzo meccanico per impedire al braccio di partecipare in alcuna guisa al movimento articolato delle dita negli esercizi così detti sulle cinque note; e l'esercizio delle cinque note è quello che meglio ci dimostra le mire della scuola, tendente non solo a rifiutare ogni aiuto proveniente dal braccio e dalla spalla, ma anche dalla stessa mano.

Tolta ogni fonte di energia che non provenisse dalla forza muscolare-tendinea di ciascun dito, ne venne la necessità — per sopperire alla debolezza grave dell'ànulare e del mignolo — di sottoporre l'allievo ad una moltitudine di esercizi inutile nella illusione di: " ottenere l'uguaglianza perfetta in quanto a forza e tatto delle dita „ come si legge nell'esercizio n. 3 del 1º libro del Cesi. Tutti i metodi e sistemi d'insegnamento basati sul criterio delle dita *sempre* indipendenti dal braccio (Cesi, Lebert-Stark, Kœler, Riemann (1), Leschetitzky) sono obbligati a cercare d'ottenere questa illusoria uguaglianza di forza nelle dita; una, questa, fra le molte ipocrisie dell'insegnamento, perchè nessun maestro è convinto per davvero che possa ottenersi una perfetta uguaglianza di forza fra il pollice ed il quarto o quinto dito, senza l'aiuto della mano o del braccio. Può interessare a questo proposito il fare delle esperienze per conoscere qual'è

(1) Riemann ha grandemente modificato, col volgere degli anni, le sue teorie didattiche. Oggi può considerarsi, dice il Breithaupt, " come anello di congiunzione fra l'antica e la nuova scuola „.

la forza d'ogni dito, con l'applicare dei pesi graduati al capo estremo della leva interna del tasto. In complesso i risultati diedero in media per l'anulare, due terzi della forza dell'indice e del medio (1), e per il mignolo ancor meno. Tutti i soggetti che servirono per le prove, da vari anni facevano esercizi per uguagliare le dita!

Quelli stessi che propugnano le teorie dell'uguaglianza delle dita, la ottengono, sia inconsciamente che di proposito, coll'aiutare le dita deboli con un po' dell'energia proveniente dal palmo della mano irrigidendo il braccio.

Veniamo ora ad un'altra questione che sembra tanto grave a certuni dei maestri di pianoforte: la voltata del pollice sotto le dita nella esecuzione di una scala o di un arpeggio ascendente, e il passaggio delle dita sul pollice quando la scala o l'arpeggio sono discendenti. Il buon " Kalkbrenner „ compose uno studio pel suo Metodo con la seguente diteggiatura:

ottima veramente per lo sviluppo del passaggio, ma da eseguirsi senza movimento di mano o di polso: gli ultimi metodi di pianoforte, di tanti anni lontani da quello del Kalkbrenner, hanno esercizî dello stesso tipo;

corredati da identiche raccomandazioni di *mano ferma.* Infine: tuttociò che è agilità, trilli, tremoli, doppie note legate, ci furono

(1) Il pollice è quasi sempre un poco più debole del terzo dito. Forse quest'ultimo trovandosi nel centro della mano, riceve anche non volendo, l'aiuto di maggiori masse muscolari. La differenza grande che si osserva pel quarto dito deriva d'avere esso il tendine estensore allacciato con quelli del terzo e del quinto dito, mentre il tendine del medio non è riunito a quello dell'indice.

insegnati da eseguirsi con le sole dita: le ottave soltanto per mezzo dell'articolazione radio-carpica.

Se il costringere uno scolaro a dei sistemi simili avesse per conseguenza di rendere più noioso e più lungo lo studio del pianoforte, il male non sarebbe poi tanto grande!

Ma le conseguenze di questo sistema vanno molto più oltre; ho già detto come la tecnica pianistica, basata *tutta* sulla articolazione delle dita, porti ad una uniformità di tocco veramente povera, impedisca un legato assoluto (specie nel *forte*), non dia il mezzo per raggiungere potenti sonorità. Vorrei che i maestri rivolgessero a loro stessi la seguente domanda: tengo io *in gran cura* che l'allievo, specie in principio, apprenda le molte varietà del tocco e le distribuisca a seconda dei casi che gli si presentano? Ebbene, molti, molti maestri risponderanno a loro stessi negativamente: ma non si può insegnare ciò che non si sa. Nessuno dei Metodi che vanno per la maggiore, fa una analisi del tocco, e col ***sistema della continua articolazione delle dita le varietà possibili del tocco sono poche*** e racchiuse entro un limite angusto.

Mi sento già ribattere con un argomento che, a tutta prima, può sembrar giusto, ed è questo: i grandi pianisti che provennero da quelle scuole non si servivano dunque di quel tecnicismo che voi condannate? Non del tutto, rispondo subito: i grandi virtuosi hanno sempre *intuito* le deficenze del loro tecnicismo e trovato il modo di rimediarvi (1): quanti maestri suonano in un modo e insegnano in un altro? e poi, non è detto che tutti i più forti esecutori si servano dei mezzi più idonei per raggiungere lo scopo con migliore risultato e minore sforzo. Conosciamo dei fortissimi pianisti che non posseggono nè un bel

---

(1) Tolgo dalla pag. 355 dell'opera di Breithaupt, " *Die natürliche Klaviertechnik* ", la seguente osservazione che si connette a quanto affermo (che i grandi ingegni trovano da essi i giusti mezzi d'esecuzione): " Bisogna riconoscere che i risultati eccezionali non provano l'eccellenza d'un metodo... È evidente che i successi d'insegnante del Leschetitzky sono determinati *anche* dal fatto che dopo la morte di Liszt egli ha avuto la fortuna d'avere per allievi i più grandi ingegni; ma si può affermare senza esitare, dopo semplice osservazione, che i suoi proprî allievi nella loro esecuzione *testimoniano contro di lui ed il suo metodo* ".

suono, nè *cantano* nel miglior modo; ma ciò non appare con troppa evidenza per le altre meravigliose doti delle quali fanno sfoggio nella loro esecuzione, compensando le deficenze. È inutile portare in discussione, degli artisti di gran valore, ne' quali il talento è tale che possono raggiungere un alto risultato esecutivo senza servirsi dei mezzi migliori della tecnica. Un sistema si giudica per i risultati generali che dà, e non per i risultati di eccezione. La maggior parte degli insegnanti ritiene che un bel tocco provenga da una costruzione speciale della mano, e che sia perciò un *dono di natura* come una bella voce! Questa è la prova più convincente che s'ignorano le leggi del tocco, perchè chiunque abbia una mano regolarmente costruita (sia essa grande, piccola, grassa o magra) deve poter ottenere un tocco vario e bello. La differenza di suono prodotto col vecchio metodo (mi si permetta chiamarlo così per chiarezza) da una mano grassoccia a confronto di una mano scarna, è motivata in massima parte dal sistema di produrre la percussione del martello col mezzo dell'articolazione. In una mano grassa il maggior peso e, sopratutto, il cellulare che riveste la punta delle dita, attenua l'effetto della percussione.

Da poco più di un ventennio si è andata sviluppando in Europa una scuola nuova: maestri d'ingegno hanno cercato nuove sorgenti di progressi alla tecnica pianistica. Servendosi delle cognizioni anatomiche e fisiologiche, essi hanno ragionato acutamente sulle varie manifestazioni che all'una e all'altra cosa si connettevano. So che taluno leggendo ciò sarà disposto a ridere! l'applicazione del ragionamento scientifico è per certi maestri assolutamente oziosa in cose che hanno un fine d'arte....; essi disdegnano far risalire a dei ragionamenti *positivi* tutto ciò che all'arte si connette. Non occupiamoci di loro, poveri untorelli! essi disdegnano tutto ciò che non entra nel modesto bagaglio del loro sapere; si trincerano nei confini dell'arte (oh! d'un arte ancora balbettante) perchè fuori di quelli si troverebbero al buio.

Avete mai pensato a come si esplica la funzione del camminare? Vi par possibile che una gamba, un piede, alzino ad ogni passo il peso d'un uomo? Essi lo sostengono soltanto, e l'ufficio della gamba è quello di portare avanti il piede, il quale, si appoggia sulla terra e riceve, inerte, tutto il peso del corpo.

Nella produzione del suono noi dobbiamo partire dallo stesso concetto. Per ottenere il legato, tutto il peso del braccio deve sempre gravitare (non far forza) sulle dita. In tal modo noi possiamo produrre il suono con tutte le dita, l'una dopo l'altra, tenendole ***già a contatto col tasto,*** senza articolarle minimamente e ***scaricando*** su ognuna di esse il peso del braccio, che essendo sempre uguale produrrà così identico suono, qualunque sia il dito del quale ci serviamo; e le differenze fra mano grassa e mano scarna saranno minime. Questo è quello che alcuni autori tedeschi chiamano " frei fall " libera caduta. Il suono risulta pieno e nell'istesso tempo dolce: il braccio deve rimanere molle, il polso deve portarsi dall'alto al basso ad ogni percussione facendo l'ufficio d'una molla, per attutire il passaggio della forza di gravità dal braccio al dito, e per mantenere quello in perfetta scioltezza liberamente oscillante dalla spalla alla mano. Questo il principio fondamentale della produzione del suono basato sulla ***inazione assoluta*** delle dita, e sul continuo e costante intervento del braccio: precisamente il rovescio di quanto ci venne insegnato. Ma *principio fondamentale* non significa legge invariata e costante: le dita troveranno anch'esse da operare per la produzione dell'agilità, ma anche per questa lavoreranno col minor movimento articolare. L'acquistare nuovi mezzi di esecuzione non costringe a rinunciare a tutti quelli *utili* che noi già conosciamo. Certo però che la tecnica antica deve modificarsi sensibilmente anche là dove non viene del tutto mutata per l'influenza passiva, ma dominatrice, che il braccio tutto, acquista in questo nuovo sistema. Io mi sono convinto nel modo più assoluto che un contabile legato ***bisogna eseguirlo senza il minimo atto articolare delle dita***, il quale determina sempre una certa rigidità di suono ed un minor legato.

Qual'è il momento veramente utile alla produzione del suono? esso è circoscritto dal livello del tasto, quando è sollevato, a quello quand'è abbassato. Quando ci siamo convinti d'una verità così elementare, risparmieremo molti movimenti inutili fatti prima di toccare il tasto, e lasceremo il dito in riposo appena avvenuto il suono.

Se voi provate a figurare sopra una bilancia, l'atto di abbassare un tasto, vi accorgete come lo sforzo del dito permane pressochè uguale anche dopo avvenuta la supposta percussione

del martello. Quanta energia sciupata! il dito deve invece rimanere sul tasto appena con la forza necessaria a mantenerlo abbassato. I muscoli della spalla debbono perciò alleggerire (ritirare) il braccio, in modo che graviti minimamente sul dito appena siasi prodotto il suono. Il porre il dito a contatto col tasto prima di abbassarlo (che eresia per taluni!) ci dà il vantaggio di misurarne esattamente la resistenza, e noi possiamo ottenere sfumature che sarebbero impossibili con la percussione per articolazione, e non mancheremo mai di produrre il suono per deficenza di spinta, perchè sapremo sempre misurarla esattamente dalla resistenza stessa che ci offre il tasto.

In che cosa differisce la produzione del piano da quella del *forte*? dalla maggiore o minore energia impiegata, diranno molti. È, in parte, un errore. Prendete un metronomo: quando l'asta si muoverà lenta perchè avremo posto il *mirino* nei numeri più piccoli, rappresenterà il *piano*; quando oscillerà rapida nei numeri alti rappresenterà il *forte* (1). La differenza di suono è solo nella rapidità diversa nell'abbassamento del tasto. La fonte di energia (di peso) della quale possiamo disporre, essendo limitata si modifica solo con la diversa velocità di *attacco*. La punta delle nostre dita deve sensibilizzarsi per quanto è possibile (2) per regolare in maniera superlativa il moto del tasto, che soltanto nella diversa rapidità con la quale s'abbassa (in una breve caduta di 12 o 15 millimetri!) produce *tante*, *tante* diversità di suono. Noi possiamo formare il suono quasi come negli stru-

(1) Confronta l'ingegnosa spiegazione del Matthay a pag. 75 della sua opera: " *The act of Touch* „. Vedi note critico-bibliografiche.

(2) Il Deppe consigliava ai suoi allievi di esercitare e sviluppare la sensibilità delle estremità delle dita premendo una palla di gomma in vario modo. Lo stesso mezzo serviva a rinforzare i muscoli della palma della mano. — La signora Jaëll scrive riguardo la sensibilità tattile delle dita: " Les différenciations de la sensibilité exercent une grande influence sur l'exécution, car c'est avec le contact réalisé sur la région la plus sensible que nous obtenons la sonorité la plus forte, la plus vibrante; et le caractère du timbre se modifie selon la région sur laquelle le toucher est réalisé „ (*Le Mécanisme du toucher*, pag. 6).

" Les lois de l'esthétique et les lois de la sensibilité tactile fusionnent; pouvoir diversifier les sons comme les grands artistes le font, c'est pouvoir diversifier comme eux les sensactions tactiles „ (*Le Mécanisme du toucher*, pag. 120).

menti a corda. Ciò non era possibile con i vecchi pianoforti, quando la minore elasticità del tasto obbligava l'esecutore ad una continua percussione, divenuta oggi completamente inutile. Col meccanismo ad articolazione non possiamo esattamente misurare se la forza d'impulso sia in giusto rapporto con la resistenza del tasto, perchè il dito è spinto quasi inconsciamente su quello come si potrebbe spingere un bastone. L'unica rudimentale differenza sta nella forza d'impulsione ch'esso ha ricevuto dal tendine flessore, mentre quando il dito è aderente al tasto e possiede un tatto raffinato dall'esercizio, forma come parte stessa del meccanismo dell'istrumento.

Dal cervello ordinatore al martello che vibra il colpo sulle corde, non c'è interruzione alcuna: dato il comando, le leve del pianoforte rispondono subito a quelle del nostro braccio. Partendo dal principio del braccio generatore del suono, ne viene di conseguenza che ogni dito dovrà disporsi nel modo più adatto per ricevere la sorgente di energia, e noi dovremo, per necessità, ondulare la mano per trasportare il peso del braccio da dito a dito, specie quando si seguano due dita lontane.

La *famosa* voltata del pollice sarà di facilissima esecuzione: il polso verrà sollevandosi dal primo sino al terzo od al quarto dito, girando da sinistra a destra unitamente al braccio, sinchè il pollice sarà a livello del tasto che deve suonare. Il terzo ed il quarto dito precedenti la voltata del pollice, faranno come da perno alla mano ed al braccio che lievemente girano poggiati su di essi. — In luogo dei terribili esercizî sinora in uso, ne basteranno pochi e facili di rotazione del polso e del gomito.

La rotazione dell'avambraccio (pronazione e supinazione) è una delle principali sorgenti di energia della nuova scuola. Le due ossa dell'avambraccio (cubito e radio) hanno nel movimento di rotazione una parte ben diversa. Il cubito resta immobile e serve da asse di sostegno: il radio dotato invece di grandissima mobilità, si avvicina e si allontana alternativamente da questo sostegno che incrocia ad angolo acuto nel primo caso, ed al quale, diventa parallelo nel secondo. Questi movimenti comunicati alla mano, costituiscono la pronazione, quando il roteare ha luogo da sinistra a destra (per la mano dritta) e la supinazione nel caso inverso.

Questa attitudine dell'avambraccio a roteare è veramente preziosa, e deve essere sviluppata per la facilitazione della tecnica dei trilli, tremoli, ottave spezzate e di tutti i passi ne' quali l'energia deve trasmettersi dalle dita forti a quelle deboli. Il trillo si eseguirà col minor movimento possibile delle dita aiutate da un oscillamento rapido del braccio che formerà tutto un arto con la mano. È degno di nota l'osservare come alcuni pianisti riescono a trillare tenendo le dita letteralmente ferme. Oltre ai passi specialmente adatti per l'applicazione della rotazione dell'avambraccio, noi ne faremo uso anche nei passi di agilità formati da disegni di note, implicanti l'azione successiva delle parti estreme della mano, come ad esempio:

Per casi simili consiglio a' miei allievi uno studio preparatorio del passo senza il più piccolo movimento delle dita, in modo che soltanto il roteare dell'avambraccio (e conseguentemente quello della mano) provoca l'abbassamento dei tasti: i movimenti di pronazione e supinazione sono segnati per mezzo della linea ondulata. Quando ogni rigidità esecutiva sarà scomparsa, l'allievo potrà servirsi anche di una lieve articolazione delle dita, pur mantenendo i movimenti di rotazione dell'avambraccio. Le antiche ottave di polso, verranno invece eseguite con una vibrazione di tutto il braccio, lasciando il polso libero ma *senza azione diretta* (1).

---

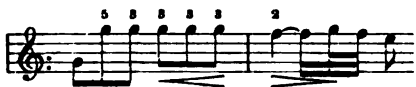
(1) " Di fronte alla molta autorità di Theodor Kullak, è di fronte al suo grande Metodo delle ottave (del quale gli studi sono eccellenti!) la legge *della vibrazione di tutto il braccio* deve essere nuovamente messa nella migliore luce. Deve essere messo in evidenza che la normale tecnica delle ottave non si ottiene nè a forza di esercizio, nè per mezzo di studî speciali, ma che essa deve essere soltanto il risultato di certe funzioni muscolari antagoniste dei complessi centrali (muscolatura del dorso e delle spalle). Confronta la tecnica di D'Albert, di Teresa Carreño, di Busoni e d'altri nella quale non entra mai il polso in modo *attivo* " (BREITHAUPT, pag. 347 dell'opera citata).

Nel nuovo meccanismo non ci deve essere nulla di proibito *purchè risponda allo scopo.* Qualunque posizione di dita o di mano è logica quando raggiunge l'effetto cercato. Una posizione di mano fissa è impossibile quando pressochè tutta la tecnica si basa sul dare e togliere alle dita il peso di gravità del braccio, la qual cosa obbliga il gomito ed il polso a passare continuamente da una posizione molto alta ad una molto bassa (sotto il livello del tasto). Io non vedo, per esempio, alcun inconveniente a riunire due o anche tre dita per suonare un solo tasto con sicurezza e forza in un salto lontano, quando con l'adoperare un dito solo si rischia di sbagliare il tasto o di scivolarlo (se è un tasto nero) o almeno di colpirlo con minor suono. Esempio:

Schumann, *Sonata* op. 11 (scherzo).

Chopin, Fine dello *Studio* n. 12, op. 25.

Nel *ritenuto-crescendo* preparante il ritorno al tono di *La-min.* nel 23° Studio di Chopin, penso che nessuna posizione può meglio convenire di questa, per raggiungere gran forza e vibrazione:

L'abuso grande che si è fatto sino ad oggi del cambio delle dita nella ripetizione dello stesso tasto (ed anche delle sostituzioni di dita) deve considerarsi assolutamente contrario alla teoria della non-articolazione nel cantabile. Quanta maggiore continuità di suono e d'espressione è possibile raggiungere con l'adoperare un solo dito in una frase come questa, tolta dal " Rondò " in *La-min.* di Mozart:

Vorrei segnalare una differenza capitale fra l'antico ed il nuovo sistema: tutti i passi non cantabili a note rapide sono eseguiti, secondo il vecchio sistema, senza che la mano tolga la sua *pressione* (e così la chiamano) al tasto, tentando un legato formato da note giustamente tenute, ma che non produce il vero effetto del legato per colpa dell'articolare. Questa pressione inceppante e affaticante, toglie alla mano la necessaria elasticità, obbliga le dita a delle distensioni assurde e pericolose (1) e provoca un suono incolore e smorto. Fate una prova coi numeri 2 e 6 dell'Op. 25 di Chopin; suonateli prima col vecchio sistema tenendo la mano destra *in pressione* sui tasti, poi col sistema nuovo: braccio alleggerito dall'azione della spalla, con minima articolazione rimbalzante sui tasti, e con adatte rotazioni; e voi otterrete un suono netto e chiaro, una maggiore facilità di esecuzione, e tutto ciò con minor fatica che col vecchio sistema. Intanto la mano sinistra otterrà il suono col solo peso del braccio, specie nel num. 6, *dando rilievo* alle parti melodiche con un tocco del tutto diverso da quello della destra. Esempio:

(1) Ogni sforzo grande di estensione è condannabile, perchè la mano oltre un certo limite di allargamento perde l'elasticità e produce un pessimo suono. Val meglio far rapidamente scorrere le dita lungo i tasti che costringere le dita a troppo grandi allargamenti.

Son certo che vi convincerete che questa esecuzione è più artistica, e come tale dà maggior rilievo alla composizione. Non si può rendere per mezzo della articolazione delle dita lo spirito grandioso della " Rapsodia in *Si-min.* " di Brahms (1ª parte) mentre sarà ampiamente raggiunto lasciando cadere sul terzo dito *inerte* (che si presenterà quasi verticale) tutto il peso del braccio, e attutendo l'urto con *profonda* inflessione del polso:

È certo che esiste uno stretto legame fra il tipo delle composizioni d'una data epoca e paese, e il tecnicismo degli esecutori: e gli uni e gli altri possono risentire dell'influenza derivante dal tipo di istrumento che adoperano. Chi può disconoscere nella scuola napoletana gli effetti prodotti dal tecnicismo scarlattiano dei compositori ch'essa vanta, e della lunga e generale adozione del pianoforte d'Erard? Le diverse cose si connettono, e l'una produce l'altra. Ma compositori dal tipo di Beethoven, fra gli antichi, di Brahms fra i moderni, di Debussy fra i contemporanei, hanno bisogno di una gamma di colore la più ricca, che vada dalla sonorità imponente a quelle evanescenti, alla imitazione più fedele del colorito dell'orchestra, col mezzo di uno strumento adatto a raggiungere questo fine.

Non è senza interesse lo accennare alle principali varietà del tocco che sono possibili col nuovo sistema. Un potente martellato, che si ottiene col peso intero del braccio cadente sopra ogni dito inerte, a polso alto e sollevando la mano fra nota e nota; un martellato più lieve, prodotto dal solo peso della mano; uno staccato di braccio ottenuto col solo rimbalzo di tasti tenendo le dita ferme; un tocco leggero e *perlato,* col minimo peso della mano, ottenuto con le dita rimbalzanti subito per virtù stessa della percussione e riposanti sul tasto appena sia rialzato; ed un legato *vero e cantabile* con le dita aderenti al tasto, del tutto inerti nella percussione che è solamente prodotta *dal peso del braccio.*

A chi vorrà criticare dal lato estetico il continuo moto del polso e del braccio, che si evolve per mezzo del gomito, è bene di fare osservare: innanzi tutto lo scopo di suonare si riferisce solo al senso dell'udito: ma anche discutendo sulla maggiore eleganza di movimenti delle due scuole, osserverò che i nostri gusti si formano in gran parte dall'abitudine, come avviene nella moda del vestire (1). La grazia è definita da Souriau " l'expression de l'aisance physique et morale dans le mouvement " (*Esthétique du mouvement*, pag. 164) e da Schopenhauer: " la grazia consiste nel produrre nel modo più facile, più conveniente e meno incomodo ogni attitudine e movimento " (*Das Objekt der Kunst*, pag. 299). E Spencer è d'avviso che: " l'esecuzione graziosa d'un movimento è quella che *costa il minor sforzo* " (*Essays*, pag. 384). Credo che queste massime siano meglio applicabili ad un sistema esecutivo basata sull'azione elastica e compensata di tutto l'arto, dalla spalla alle dita, che non da una esecuzione che condanna il braccio alla immobilità, che impone alle dita delle movenze da artiglio, che genera uno *sforzo costante d'energia tendinea.*

È bene fermarci un poco su quest'ultima affermazione: ho detto più volte che la vecchia scuola si basa sulla forza dei tendini estensori e flessori: l'articolazione esagerata che si fa adottare agli allievi nel suonare gli esercizî ne è la prova migliore. A quella si aggiunge l'azione del *movimento isolato* del polso, a braccio fermo, prodotta anch'essa da un limitato numero di muscoli (radiali, palmani ed ulnari) che hanno per punto centrale d'azione l'articolazione *radio-carpica.* E così il suonare è prodotto da un consumo enorme di energia tendinea *attiva,* e ne viene per conseguenza la facilità di stancarsi che hanno tutti gli allievi (2); le sinoviti tendinee comunissime fra

---

(1) Per dimostrare la enorme differenza di giudizio che passa fra persone diverse, nel giudicare delle qualità di eleganza di una scuola, riporto questo brano del Breithaupt: " Il vedere delle dita alzate a *cane di fucile,* e un bel (??) tecnicismo di polso mi provocano ogni volta un leggero fremito. Questa specie di cose mi produce l'impressione penosa come quella d'un ragazzo sottoposto ad una cura ortopedica... " (Breithaupt, *Die Grundlagen der Klaviertechnik,* pag. 54).

(2) Io stesso, quand'ero allievo di penultimo anno, fui obbligato a cinque mesi di riposo per stanchezza muscolare del polso e della mano destra.

essi; i gangli dovuti ad una dilatazione limitata o della sinoviale tendinea o dell'articolazione radio-carpica, dilatazione che è ben spesso dovuta allo sforzo esagerato dei tendini; e infine, i casi di crampo del pianista, i quali, localizzati sempre ad un determinato gruppo di nervi, danno nuova prova dei mali provenienti da un impiego troppo parziale dei nostri mezzi d'energia esecutiva.

Nel nuovo sistema l'energia impiegata non è *attiva*, ma ***passiva***: le dita diventano sovente agenti inerti d'una forza di gravità. E tutti i movimenti non sono limitati a un gruppo isolato di muscoli, ma a forti masse muscolari, e l'azione tendinea è ridotta a poca cosa. Tutto ciò, mentre non provoca veruna stanchezza, dà il mezzo di raggiungere potenti sonorità con una fatica limitata (1). Scrive il Souriau (*Esthétique du mouvement*, pag. 89): " La force n'étant pas transmise aux muscles, mais engendrée par eux, et chacun d'eux ne disposant que d'une énergie limitée, il va de soi que pour mettre dans un mouvement tout ce que nous avons d'énergie disponible, il faut que nous y fassions concourir la plus grande masse possible de fibres motrices ". E il Dubois-Reymond (*Ueber die Uebung*, pag. 24): " non si sa immaginare un Listz, un Rubinstein, senza una muscolatura ed un braccio di ferro "; e la signorina Caland giustamente osserva: " La potenza dei muscoli della mano essendo relativamente minima, l'esempio di questi artisti dimostra che per ottenere una forza più grande e più continuata, è necessario ricorrere all'aiuto di molti altri muscoli " (*Die Deppesche Lehre*, pag. 11).

Tutto ciò che non è naturale è difficile da raggiungere. L'illustre Cesi dice nella Prefazione del suo *Metodo* che con esso egli ha anche inteso di " vincere i difetti, *dirò così naturali, delle mani* ". Qui c'è di mezzo un equivoco; perchè non si possono ammettere dei difetti innati (ossia comuni a tutti e anche a quelli che hanno mani ben costruite) nella nostra natura: noi dobbiamo cercare il sistema più rispondente alla costru-

---

(1) Per ottenere grandi sonorità negli accordi, penso che il miglior sistema è di suonarli con la forza intera delle spalle. Si irrigidiscano le mani e braccia e si trovi l'energia in una lieve mossa in avanti di tutto il tronco.

zione dei nostri mezzi fisici, e non modificare i movimenti *naturali* che già possediamo e che rispondono logicamente all'ufficio che debbono avere. Ma il difetto è nel sistema, ed è per certo contro natura, il pretendere una articolazione delle dita indipendente l'una dall'altra, un movimento del polso a braccio fermo; una voltata di pollice a mano ferma! — Questa tecnica *contro natura* porta alla necessità di martirizzare uno scolaro con una moltitudine d'esercizî tecnici, una quantità di studî d'arido tipo meccanico, tutta una faraggine di roba che rende il cammino tanto più lungo, che atrofizza l'attitudine artistica degli scolari, e richiede ch'essi abbiano molta robustezza fisica e moltissima *robustezza morale.*

Quante disgraziate vittime di tali sistemi (portati da taluni maestri alla più grande esagerazione) non hanno ancora imparato una ventina di pezzi dopo otto o nove anni di studio. — Certi maestri si *vantano* di non fare eseguire dei pezzi ai loro scolari (!), e quasi tutti, poi, antepongono lo studio degli autori antichi (Haydn, Mozart.....) a quello dei moderni, senza intuire che solo con l'età, e grazie alla coltura, noi perveniamo a comprendere perfettamente gli antichi, mentre l'anima giovanile si sente da essi ancor lontana. Io mi domando perchè i nostri allievi non sono capaci di formarsi entro i confini della scuola un modesto repertorio, cosa comune agli allievi tedeschi ed inglesi, che certo, non hanno maggiori attitudini artistiche e prontezza d'ingegno. Il male è tutto nel sistema: nella tecnica, in primo luogo; nella pedanteria dei nostri esami; nella troppa quantità di professori-pedagoghi che non militano nell'arte viva, non suonano più, non scrivono più, non studiano più.....

È giunto il tempo di lasciare dietro noi, a difendere un sistema oggi divenuto intollerabile, i conservatori incorreggibili che non comprenderanno mai le nostre idealità!

Non ho avuto lo scopo, con questo scritto, di fare un manuale sulle nuove teorie pianistiche. Chi voglia notizie più precise legga le molte pubblicazioni che si riferiscono all'argomento, e dopo, accettando le idee che sembrano buone e scartando o modificando quelle successive, si formi, come io ho fatto, un *concetto proprio* sulla questione. Mi sono limitato ad accennare alle linee generali del nuovo sistema, e non potrei scendere a

dettagli più minuziosi senza cambiare l'articolo in una lezione di tecnica. Ma prima di far punto mi preme affermare che non ho inteso con questo articolo di muovere critica a tutti gli insegnanti italiani. Taluno d'essi ha già in gran parte modificato le vecchie idee; ma non potevo portare in una discussione *serena ed imparziale,* fatti e persone. Ho voluto soltanto additare a quelli che rimangono ostinatamente fermi nei vecchi sistemi, nuovi mezzi di maggior progresso. Ma sono profondamente convinto che l'avvenire darà completa vittoria ai nuovi sistemi, e fra poco tempo li dovranno accettare anche coloro che, a tutta prima, se ne saranno mostrati avversi.

Febbraio, 1908.

BRUNO MUGELLINI
Professore di pianoforte nel Liceo musicale di Bologna.

NOTE CRITICHE E BIBLIOGRAFICHE

LUDWIG DEPPE è stato l'iniziatore geniale della riforma pianistica. Nel 1885 pubblicò un articolo sui "dolori nelle braccia dei pianisti" dove accenna per la prima volta alle nuove teorie: e queste mise in pratica su di lui stesso e nell'insegnamento. Ma la morte gl'impedì di compiere un'opera tecnica relativa alle sue riforme, per la quale aveva già preparato un vasto materiale. H. CLOSS, suo allievo, pubblicò per primo nel 1886 un libro che può considerarsi quasi dettato dal maestro. Esso porta il titolo di "*Die Deppesche Lehre des Klavierspiels*" (Hamburg, Nolte). Ma è bene osservare che già nel 1882 la signora A. FAY nel suo libro "*Music Study in Germany*" accennava al Deppe, del quale essa era stata allieva, ed al metodo di questi ch'era ancora all'inizio.

L'americano F. HORACE CLARK-STEINIGER, anch'esso allievo del Deppe, col suo opuscolo "*Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel*" (Berlin, Raabe) pubblicato nel 1885, è forse il primo che fa delle ricerche per approfondire le leggi dei movimenti che producono l'esecuzione pianistica; e porta altresì nuove ragioni in difesa del sistema Deppe. In un successivo scritto: "*Zur Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier*" pubblicato nel luglio 1905, il Clark polemizza colla signorina Caland per dimostrare la sua priorità nell'illustrare il metodo del Deppe. E vuole anche provare che la Caland si è in seguito scostata dal vero metodo del suo maestro.

Il libro di G. STOEWE "*Die Klaviertechnik*" (Berlin, Oppenheim) pubblicato nel 1886, ha grande analogia con quello del Clark, ma l'autore si ferma più a lungo relativamente alla costruzione anatomica delle spalle, delle braccia, mani e dita; e consiglia degli esercizi puramente ginnastici come preparazione allo studio del pianoforte.

La signorina ELISABETH CALAND ha avuto il merito, da oltre un decennio, di dedicarsi completamente con l'energia, la costanza e la fede d'un apostolo, ad illustrare le teorie del Deppe che fu suo maestro; ed ha l'onore che oggi il nuovo metodo è chiamato da molti "metodo Deppe-Caland" sebbene il Clark l'abbia realmente preceduta nella sua opera di propaganda. Una prima edizione del suo opuscolo: "*Die Deppe'sche Lehre*" (Stuttgart, Ebner) stampato nel 1897, già tradotto in francese, inglese ed olandese, fu seguita nel 1902 da una seconda edizione con l'aggiunta di nuovi capitoli concernenti la pratica delle sue teorie. E nel 1905 l'autrice pubblicò un opuscolo "*Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel*" (Stuttgart, Ebner) che è l'ampliamento di articoli staccati che aveva di già scritto nel giornale "Klavierlehrer" dove esamina minutamente le fonti di forza che possiamo trarre dai nostri muscoli. Il fascicolo contiene magnifiche tavole anatomiche, e varie fotografie del braccio ottenute con i raggi Roentgen.

La signora TONY BANDMANN autrice dello scritto: *Tonbildung und Technik auf dem Klavier* (1893, nel giornale "Klavierleher") pur essa illustra le stesse teorie.

La signora MARIE JAËLL intanto faceva delle originali ricerche sulla funzionalità delle punte delle dita, sul ritmo e la psicologia inerente al processo d'esecuzione, e pubblicava le seguenti opere di notevole importanza:

Le toucher (Paris, Costallat) nel 1891.

Le mécanisme du toucher (Paris, Collin) nel 1896.

La musique et la Psycho-Psysiologie (Paris, Alcan) nel 1896.

L'intelligence et le rhythme dans les mouvements artistiques (Paris, Alcan) nel 1904.

Le rhythme du regard et la dissociation des doigts (Paris, Fisbacher) nel 1906.

In questi lavori della signora Jaëll possiamo scorgere una crescente influenza delle nuove teorie tecniche, dalle quali essa rimane convinta e ne dà prova col suo ultimo volume.
Nello stesso periodo di tempo venivano pubblicate a Londra tre opere in riguardo alle medesime ricerche:

C. A. EHRENFELDER, " *Tecnical Study in the Art of Pianoforte-Playing* " (Reeves, 1890); WILL. TOWNSEND, " *Balance of arm in piano technique* " (Bosworth); BETT. WALKER, " *My musical experiences* " (Bentley, 1892); però nessuna d'esse ha speciale interesse.

Ma tutte queste opere sono superate, non per la priorità delle idee, ma per la vastità della discussione, il profondo sapere e per un nuovo contributo d'osservazioni da quelle di STEINHAUSEN, MATTHAY e BREITHAUPT. Il primo nel suo libro " *Ueber die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* " (Leipzig, Breitkopf-Härtel) pubblicato nel 1905, è fra tutti gli autori quello che esamina più acutamente e con maggiori dettagli le funzioni fisiologiche necessarie all'esecuzione, soffermandosi specialmente ai legami fra volontà ed azione, e propugnando una tecnica dirò così *eminentemente cosciente*. La giusta comprensione dell'opera esige una istruzione notevole relativa alla fisiologia. Anche la critica che l'autore fa degli altri sistemi è acuta quanto mai. Dobbiamo considerare questo libro dello Steinhausen fra le più forti opere sui nuovi quesiti della tecnica.
Nell'intrattenersi sull'opera di TOBIAS MATTHAY, il Breithaupt gli tributa uno speciale elogio perchè esso è stato il primo *professore accademico* a convertirsi alle nuove teorie! Ma il Matthay ha fatto molto di più: apostolo entusiasta del *suo* sistema (che per quanto derivante dalla scuola Deppe assume caratteristiche e particolarità proprie) egli da molti anni scrive, parla, dà lezioni, tiene conferenze in tutta l'Inghilterra con una energia ed una fede mirabili. Relativamente in poco tempo il professore Matthay si è formato un nucleo di discepoli-seguaci che ne hanno diffuso assai le teorie. La sua grande opera " *The act of touch* " (London, Longmans Green) pubblicata nel 1903 (un volume di 328 pagine) dalla quale l'autore ha recentemente tratto un manuale, ha principio con una minuziosa analisi intorno al funzionamento meccanico del pianoforte; e con ciò esso si stacca dagli altri autori. Il trattato contiene ampie dissertazioni sui modi più giusti onde produrre le varie qualità di suono. Come praticità nessun altro libro supera il suo manuale: " *The first principles of Pianoforte-Playing* " pubblicato nel 1905.
Grazie alla molta cortesia del prof. Matthay, ho avuto l'opportunità di constatare i magnifici risultati da lui ottenuti nella sua scuola alla Royal Academy of Music di Londra. È davvero un argomento che non ammette repliche il poter convalidare il ragionamento teorico per mezzo di risultati pratici di tale specie!
Il suo manuale, scritto con l'evidente scopo di servire agli allievi, contiene solo i consigli per la pratica del sistema esposti in un modo conciso, a brevi periodi, del tutto *praticamente inglese*. Mentre chi desiderasse una profonda trattazione di *tutto* quanto concerne l'arte esecutiva, con trovate e ragionamenti originali e talvolta *curiosi*, li troverà anche ad esuberanza nel suo poderoso libro: " *The act of touch* ".
Infine vengo in ultimo ad intrattenermi dell'opera di R. M. BREITHAUPT, *Die natürliche Klaviertecnik* " (C. F. Kahnt, Leipzig), un volume di 447 pagine. Questa opera di eccezionale importanza per quanti si occupano del piano-

forte, mi pervenne da oltre un anno. Avrei dovuto già farne cenno su queste colonne, ma dopo averla esaminata mi convinsi che non era giusto di parlarne senza entrare a discutere intorno alle teorie in essa esposte: ma ogni discussione è inefficace, in argomento simile, quando non sia rafforzata da esperimenti e da prove. Scrissi perciò all'autore in questo senso, ed esso inserì un brano della mia lettera in un opuscolo pubblicato da poco, per diffondere il suo libro.

Le idee del Breithaupt derivate da quelle del Deppe e de' suoi seguaci, ma trasformate e dirò così *perfezionate*, sono di tale importanza che è dovere d'ogni maestro ed esecutore di prenderle in serio esame. L'autore procede in tutto il lavoro con costante logica, con dimostrazioni e ragionamenti profondi e convincenti. Ma non è prudente in tali specie di cose il formarsi un concetto puramente teorico! Oggi, dopo lunghe esperienze fatte su me stesso e sopra i miei scolari, mi sono convinto che le teorie dell'autore sono, in massima parte, ottime.

L'analisi dei mezzi d'esecuzione, del modo di suonare dei più celebri pianisti, di tutto quanto si connette all'arte dell'esecuzione è esposto in modo che non potrebbe essere migliore.

Da poco tempo il Breithaupt ha completato la sua opera aggiungendo alla prima parte, di tipo teorico-critico, un secondo volume: " *Die Grundlagen der Klaviertecnik* „ ove si occupa specialmente dell'attuazione pratica delle sue teorie, tanto lontane dalle teorie tradizionali! Questo secondo volume è corredato da bellissime fotografie che aiutano a comprendere praticamente le linee direttive del sistema di *tecnica secondo natura*.

La magnifica opera del Breithaupt ha già avuto una influenza grandissima in Europa ed in America nel condurre l'insegnamento del pianoforte a criterî più logici. E la seconda parte è già stata tradotta in francese da C. Closson ed in inglese da J. Bernhoff.

Concludo questi cenni critico-bibliografici consigliando vivamente i Maestri a voler almeno leggere, fra tutte le opere menzionate, quelle del Matthay e del Breithaupt, che sono le più complete ed esaurienti. E speriamo di vederle presto tradotte nella nostra lingua.

B. M.

LETTERA DA MONACO

I GIOVANI AUTORI - BEETHOVEN, BRUCKNER E WESTARP
Don Quijote DI A. B. WALBRUNN E G. FUCH - MAX SCHILLINGS E IL SUO *Moloch*.

Vorrei chiamare Monaco la città dai mille concerti, come una volta si diceva dalle cento torri, dai mille obelischi, se citare il gran numero di concerti potesse essere il migliore elogio di una città musicale.

Monaco, infatti, è qualcosa di più e di meglio: è la città delle buone tradizioni musicali. I cicli wagneriani e mozartiani d'estate; un teatro e un'orchestra di Corte con a capo un Mottl; un'istituzione simpatica come la "Kaim-Orchester" dovuta, come si sa, all'appassionata energia e alla devozione all'arte del consigliere di Corte Kaim; molti Vereine per il progresso della cultura musicale e una pleiade di giovani compositori i quali, se costituiscono una specie di "Sezession" nella Germania, non tutti fanno, per fortuna, professione di fede straussiana: ecco i segni di un'attività artistica nobilissima e fervidissima. Vi ha persino, in tanto fervore, qualche squisita rievocazione di gioie musicali molto lontane: la signora Elsa Laura von Wolzogen sa accordare col proselitismo wagneriano della sua famiglia l'amore delle antiche canzoni a liuto e sa, sopratutto, cantarle con un brio da menestrello redivivo che non è privo, tuttavia, di grazia nostalgica.

Oh, signor di Voltaire, se qualche signora italiana lasciasse lo "strumento da calderaio" per lo strumento che fu amore di non umili tempi dell'arte e per la musica che il nostro Chilesotti ha devotamente studiata!

Ma, per tornare alla musica moderna, mentre il Mottl ci donava un'audizione di una giovanile *ouverture* di R. Wagner (Christoph Columbus, 1835), recentemente esumata insieme ad altre tre e più curiosa che importante — beethoveniana di intonazione ma con un finale da Ballet-Szene strombettato con audacia e prudenza insieme — il Liebling ci suonava un suo Concerto per pianoforte (op. 22) equilibrato, elegante e talora potente di ritmo come nel finale e il Klose, l'acclamato compositore di *La vita è un sogno,* ci faceva sentire una " Ridda delle Silfidi ", freddina e un po' sforzata nel suo virtuosismo orchestrale e un preludio e doppia fuga per Organo con finale strepitoso di ottoni: composizione, più imponente che potente, dedicata alla memoria del Bruckner.

L'Istel ci faceva ammirare una brillantissima e scorrevole *Singspiel-Ouverture,* improntata ad una fina tradizione comica insaporata di brioso " humour " moderno, lo Schillings un preludio all'*Edipo-Re* di Sofocle, nobile e potente ma che si attarda talora in ampi ondeggiamenti melodici e rivela qua e là lo sforzo di esprimere una profonda, tragica attesa, e il giovanissimo Boehe anch'egli abbondante, troppo abbondante forse, nelle sue effusioni, un animoso poema sinfonico - *Taormina* - nel quale io non ho saputo ritrovare nessuna eco della mia terra — monti, cielo, mare e canti — se non in un diffuso vibrare luminoso dell'orchestra e in un timido e non chiaro accenno di siciliana. In un secondo poema sinfonico - *Nausikaa* - le aspirazioni giovanili dell'autore sono meno in fermento ma, più tosto che dilatantisi o diluentisi nelle sviolinate alquanto italianeggianti del primo, esse vengono rilevate da timbri più mordenti dell'orchestra e da atteggiamenti più varî, se anche meno compatti. Il Braunfels poi mi ha sorpreso col suo senso personale dell'orchestra e con la incisività tematica di un suo preludio ad un dramma *(Prinzessin Brambilla)*, al quale pare voglia dare ospitalità cordiale l'Hoftheater.

Ho indugiato un po' su questi lavori, e non a caso: sono lavori di giovani autori, e dei migliori. Se il Klose non è più giovanissimo, il Boehe, mi si dice, ha venticinque anni e sente in sè tanta energia da aver mandato fuori *Nausikaa* come parte di un ciclo a venire: *I viaggi di Ulisse.* E bene, questi lavori provano, se ce n'era bisogno, che la tendenza intima dei

moderni tedeschi è verso l'orchestra elastica ma pastosa, divisa leggermente e non in " pacchetti „ armonici, e, sopra tutto, verso l'orchestra che canta, verso una melopea di aspirazioni neo-classiche ma che insieme deriva dai poemi sinfonici del Liszt: dall'ellenismo di *Orpheus* al berliozianesimo saldamente tedesco della *Dante-Symphonie.* Di questa, sia detto di volo, l'orchestra di Corte diretta dal Mottl ci diede un'interpretazione strapotente; meno nel finale corale che, a mio gusto, fu troppo allargato e non bene sostenuto dalle voci. I giovani, dunque, lavorano molto e bene; disegnano tendenze nuove e parlano poco: preziosa virtù.

Un episodio di questa tacita ma vibrante reazione giovanile contro un'epoca musicale che può dirsi superata, fu dato dall'avventura bruckneriana del dottor Alfredo Westarp, un geniale e giovanissimo direttore d'orchestra. Il quale, nella sua ardente devozione all'opera grandiosa di Anton Bruckner, volle entrare in campo contro la tradizionale interpretazione impersonata in Ferdinand Löwe, senza trascurare di spezzare qualche lancia contro la troppo wagneriana istrumentazione. Si sa, infatti, che il Bruckner non era in grado di curare questa parte delicatissima della composizione e che il cenacolo wagneriano l'accolse, per così dire, profugo delle invettive e degli sdegni del partito brahmsiano sostenuto dall'Hanslick: il magnate della critica viennese, forse miglior filosofo che critico d'arte. Ora il Westarp, seguendo alcune sue teoriche estetiche, con quell'ardore filosofico che è caratteristica dei compositori tedeschi ed è tanta parte della loro forza produttiva, volle far servire la sua interpretazione della V^a Sinfonia del Bruckner come dimostrazione della tesi che le grandi composizioni si svolgono — quasi come organismi — dalle prime note alle ultime e che il fervore, spesso caotico, del principio è la preparazione al finale erompere dell'Idea madre: ogni vera opera d'arte tendendo ad un suo punto culminante. Non è il caso di discutere questa teorica, complicata, a quanto pare, da artificiosi paralleli di una curiosissima, ma non nuova, biologia estetica dell'opera d'arte musicale, di inspirazione spenceriana.

Quello che importa, in tutto ciò, è che le idee del Westarp abbiano qualche coincidenza generica non tanto col modo di comporre del Bruckner quanto col particolare carattere della V^a Sinfonia: coronata dal più religioso e più virilmente stre-

pente e cantante corale di ottoni che io abbia mai ascoltato. Ancora più importante il fatto che il valore artistico e il culto per l'opera bruckneriana ricoprano e soverchino nel Westarp le sue preoccupazioni estetiche e sì fattamente, che la sua interpretazione potè impressionarmi molto più di altre sommarie esecuzioni e fu la sola che mi mise in religiosa comunione con l'austero inno di fede che ampliava del suo respiro la sala semi-oscura. E ciò non ostante: la lentezza dei tempi, ottima come principio, eccessiva talora come applicazione; le troppe pause che tolsero a qualcuna di esse, magnifica di vibrante attesa, di impressionare maggiormente e qualche lieve squilibrio di concertazione, forse non imputabile in tutto al giovane direttore. Mà la severa critica locale, fedele tedescamente alle tradizioni e al principio di autorità, stroncò maledettamente il giovane e geniale artista senza discussione.

A mio parere vi hanno altri fatti che comprovano l'esistenza di un sordo movimento di reazione musicale: il più notevole è l'esistenza di un musicista come lo Schillings, già citato, e del quale parlerò con gran piacere da ultimo; un altro interessante è un caldo ritorno al Beethoven, a tutto il Beethoven: è un ritorno così esclusivo da far deplorare ai critici e... agli ospiti l'uniformità e la convenzionalità di tanti programmi. I quali, poi, hanno naturalmente il torto essenziale di non essere facilmente assolvibili dalla media degli esecutori.

La Società per i " Volks-Symphonie Konzerte „ imprese da poco un ciclo di esecuzioni beethoveniane — sinfonie, concerti, *ouvertures* e *lieder* — sotto la buona direzione di Alonso Cor de Las, essendo mancata per un incidente la collaborazione dello Schnewoigt, direttore ordinario della attivissima " Kaim-Orchester „; il Mottl interpretò magnificamente la Nona Sinfonia con un senso delle proporzioni e del rilievo orchestrale e un'ampiezza di accento, che io non ho mai trovato in altri direttori di orchestra. Una giovane violinista che ha per sè un avvenire, la signorina Maria von Stubenrauch, interpretò in tre serate, con ardita sicurezza e con una certa virilità di arcata, tutte le sonate per violino e pianoforte; e al pianoforte era il professore Heinrich Schwartz, un pianista ricco di ardore e di incisività.

In questi giorni il vigoroso violoncellista prof. Hausmann, in-

terpreta le sonate per violoncello e pianoforte, accompagnato dal sig. Schmid-Lindner, elegante, versatile e attivissimo accompagnatore. Il sig. Franz Bergen richiamò alla memoria del pubblico, con una degna esecuzione, i deliziosi *lieder* scozzesi, gallesi e irlandesi adattati per trio e arricchiti di ritornelli, come si sa, dal Beethoven negli ultimi anni della sua vita. Su interpretazioni beethoveniane si provarono il prof. Max Pauer, meglio che esecutore, delicato e potente virtuoso del sentimento pianistico, il Braunfels che suonò da forte musicista più che da virtuoso, il Lamond, ritenuto il più beethoveniano degli interpreti di Beethoven, la signora Langenhan-Hirzel, beniamina del pubblico e pianista di valore, e una giovane pianista di temperamento originale e squisito: Ethel Leginska.

E in uno dei concerti Kaim, il direttore della " Kaim-Orchester ", Georg Schneevoigt, un finlandese ricco di coloriti e di sfumature, irrobustì la sua maniera in una bella interpretazione della VII^a Sinfonia.

Infine molti quartetti ci hanno riunito spesso a quelle feste dell'intimità musicale che sono le esecuzioni di camera, per i buongustai di musica. Il " Münchner Quartett " (Kilian, Knauer, Vollnhals e Kiefer), bene impostato su di un elastico violino e un mirabile violoncello, interpretò di preferenza musica di Beethoven e di Brahms, il " Brusseler Quartett ", ardito e compatto e con una certa ruvidezza vibrante, ci diede anch'esso una serata beethoveniana, il " quartetto Ahner " di Monaco ebbe anche qualche felice amore schumanniano e il " quartetto Fitzner " di Vienna, eccellente più per animazione intima che per qualità sonore, ci fece sentire — per la quinta volta nella stagione — il melodioso quartetto postumo di Schubert *Der Tod und das Mädchen*: squisito poema di sensitività musicale che ha il solo torto di fare dimenticare altri mirabili lavori del suo autore. Il famoso " quartetto boemo " (Hoffmann, Suk, Herold, Vihan) non ha bisogno di presentazioni; ma è giusto che si noti, come cosa storica, l'ardimento e la sicurezza, pari al grandissimo valore, spiegati nell'interpretare la famosa *Grande-Fuga*, op. 133 del Beethoven: originariamente scritta, come si sa, per il quartetto op. 130 e sostituita dall'attuale Finale a cagione della sua lunghezza e della sua difficoltà. L'esecuzione, anzi lo svisceramento, di quel grandioso, appassionato e organico intrico di

ritmi fu un vero miracolo di vigore, di entusiasmo, di equilibrio, di penetrazione musicale. Da un pezzo nessun quartetto aveva osato affrontare questa fatica d'Ercole.

In tanto ardore beethoveniano, e anche brahmsiano, di Mozart, vi assicuro, pochi si ricordarono: il sig. H. Klum ci regalò, da delicato pianista, due concerti con accompagnamento di orchestra — e l'orchestra era l'“Hof orchester„ diretta animosamente dal Cortolezis. E la “Bart'sche Madrigal Vereinigung„ ci ricondusse nostalgicamente anche più lontano facendoci sentire, in ottimo stile di insieme, una piccola serie di madrigali: da quelli palestriniani: un divino alitare armonico nel quale si risolve il lento contrappunto delle voci, al saldo pulsare, corale e popolaresco, o al dialogare in semi-cori — procedimento simile a quello delle orchestre tedesche del tempo — dell'Hassler.

Al teatro di Corte si ebbe la prima rappresentazione del *Don Quijote* di Georg Fuchs, musica di E. Beer Walbrunn. Della favola composta dal Fuchs su qualche scena del poema spagnuolo, non saprei dire nè bene nè male. Dal punto di vista latino scene, tipi e spirito del poema sono troppo intedescati, troppo *verdeutscht* e gravati di quel particolare *humour* elementare, e spesso volgare, che per noi quasi non è *humour*: Sancho Pancha ha perduto il suo rozzo buon senso gioviale e la sua devozione furba, ma non priva di commozione; *Don Quijote*, il nobile hidalgo, è diventato fellone al punto da colpire alle spalle Don Fernando, dopo tanti sogni sulle sudate *chansons de geste*; e se patisce per tre atti il suo martirio cavalleresco, ciò accade perchè tre matrimonî possano far finire la commedia come finivano quelle dei nostri buoni vecchi. Dal punto di vista tedesco non si può negare che ci sia buono istinto scenico, scorrevolezza e brio nel verso e intuito della destinazione “musicale„ dell'opera poetica. La musica del Beer Walbrunn è briosa, agile. varia, perfino troppo varia: tanta è l'abbondanza di trovate, sopratutto istrumentali. Certi rovesciamenti di rapporti: legni come enti sinfonici e violini come ripieni, l'abbondanza felice di voci medie dell'orchestra contro le voci acute, qualche comico strepere di trombe in sordina rimesso a nuovo e la frequente suddivisione delle parti sono indizio di una tecnica personale. Ma questa musica, oltre che dello sforzo troppo visibile verso la caricatura musicale, risente del peccato originale del libretto che ha troppi centri

di gravità e nessuna risultante espressiva bene determinata: da qui il frastaglio orchestrale e il procedere episodiaco; il quale, del resto, è un po' nello stile dell'autore e si rivela nella sua elegante musica da camera. Due pagine sopra tutte, armonizzando virtù e difetti insieme, riescono superiori: la ronda di *Don Quijote* al chiaro di luna e la cavalcata — a telone abbassato — del cavaliere della Mancha e del suo scudiere.

L'avvenimento più notevole, anzi un grande avvenimento, è stata l'esecuzione nella Tonhalle del 1° atto del *Moloch*, la nuova tragedia musicale di Max Schillings, messa in versi da Fr. Hebbel e tratta da un frammento di Emil Gerhäuser, tragedia che ebbe recentemente, a Dresda, un gran successo di pubblico e uno scarso successo di critica. Qui la critica è stata favorevole, lusinghiera anzi; ma non mi meraviglierei che, in fondo in fondo, fosse poco convinta mentre il successo di pubblico superò ancora quello di Dresda per entusiamo e per convinzione.

Io, che sono fra i più convinti, sono molto lieto dell'onore che mi tocca di presentare ai numerosi e serî lettori di questa Rivista il maggiore rappresentante attuale dell'Idealismo lirico musicale: un idealismo tutto tedesco, materiato di austerità mistiche e di profonda filosofia elementare; un idealismo che ricollega questo forte moderno ai grandi del passato; un idealismo che pareva morto nella stessa terra che lo aveva visto nascere. Ma, artista di tradizione, lo Schillings è insieme artista di reazione: vario e squisito di sensibilità come un moderno è tuttavia fortemente equilibrato come un antico. La sua arte procede dal di dentro al di fuori, secondo l'eterna massima beethoveniana; la musica, prostituita da altri moderni, ricerca per suo mezzo una grande anima nella quale redimersi: la sua propria anima; e ne celebra la riconquista. Ecco perchè l'arte dello Schillings è arte nuova senza "volere" essere nuova. Pensate al soggetto di questo *Moloch*: Cartagine distrutta, un sacerdote, Hiram, reca l'idolo fenicio, il *Moloch*, in una lontana terra: proprio in quell'"ultima Thule" che Fenici di Cartagine e di Massilia appresero a conoscere movendo dalle preziose isole Cassiteridi dell'antica tradizione geografica. Egli non crede più nel suo Dio, del quale fa un servo della sua propria vendetta. Egli diffonderà il culto del Moloch fra la barbara gente del Nord e, dominata questa con la fede nuova, ne rovescerà l'orda immane

sulla secolare nemica trionfatrice: su Roma. Il soggetto, dunque, è pieno di una virtù potenziale e di un fervore filosofico che impressionano immediatamente: ciò che non è sempre delle concezioni drammatiche tedesche.

Io concedo subito a qualche critico che lo Schillings, rivivendo con anima musicale questa complessa trama poetica, non abbia " tradotto " in musica gli elementi e i problemi filosofici che la dominano. Ma veramente lo Schillings ha fatto qualcosa di più e di meglio: l'ha profondamente rivissuta e trasformata in musica viva: cioè ha fatto ciò, e soltanto ciò, che ogni compositore fa, quando abbia vera anima musicale, di ogni materia verbale o intellettuale: dalla famosa " lista del bucato "..... alla Teogonia di un Esiodo medievale o moderno. Di più la sua musica reca quella indefinibile impronta di grandezza antica, e talora di romanità, che mostrano altre opere molto varie di atteggiamenti e di aspirazioni ma, per un caso tutt'altro che fortuito, legate insieme non solo da una stessa fervida e austera tradizione musicale ma dallo sfondo storico e leggendario della materia poetica: le due *Ifigenie*, la *Vestale*, la *Norma*, i *Troiani*: Gluck, Spontini, Bellini, Berlioz.

Perchè nel *Moloch* non è un sinfonismo gravido di sottintesi o di incertezze e di confusioni che vorrebbero essere suggestive o di virtuosismi che vogliono imporsi come pittorici: la folla potentemente ingenua nella fanciullezza selvaggia delle sue passioni, la tragedia di un animo enorme che vuole sollevare questa folla verso una nuova e crudele potestà divina e contro un'immensa potenza terrena vittoriosa, il misticismo ardente e cieco di Teut, il giovane principe di Thule, eroe rappresentativo di una germanità primitiva, tutto ciò richiese allo Schillings una espressione potentemente elementare che solo la voce poteva concedere. E la voce, nei cori potenti e maestosi rischiarati a quando a quando da fasci di luce orchestrali e ampliati come da radure solatie in un ideale colonnato di tronchi armonici, la voce, nei declamati scultorei che ricercano le inflessioni del linguaggio per ampliarle e rilevarle, la voce domina come non dominava più da troppo tempo nel dramma lirico tedesco e domina in una forma nuova per tutte le scuole.

L'orchestrazione, latinamente agile e varia ma insieme saldamente tedesca e personalissima, soccorre all'espressione vocale, si

concatena tematicamente con essa, o la commenta, con pienezza, mai con sovrabbondanza; e animata da quello spontaneo " Naturalismus „ di origine weberiana che è intraducibile o quasi: è come il senso di un soprannaturale fatto umano e reso drammatico. Spontaneamente, in un delicato dialogo di amore e di fede fra Teut e Theoda, si animano le voci medie dell'orchestra: è come un ampio riposo di leggiadre linee architettoniche fra il puntare maestoso dei due cori iniziale e finale di questo primo atto, un ritorno all'intimo fervore umano fra due virili e accese aspirazioni al divino. Un tema di poche note che si annunzia subito potente di colore e di passione (*si la♯ fa do si*) e che nei suoi due semitoni intorno alla tonica ha il segreto del suo colore orientale e nella alliterazione forte per cesure della tonica *si* il segreto della sua potente pienezza, domina tutto il dramma acquistando subito, per non perderla più a traverso le modulazioni le progressioni e le regressioni armoniche, quella vita che solo i sinfonisti di razza sanno infondere in un tema per estrarnerla di poi a poco a poco, portandola volta per volta ad una nuova espressione e sempre più ampliandola. Un altro tema domina nel primo declamato di Hiram — esempio di uno dei tanti modi architettonici trovati dallo Schillings per dare compattezza e quasi virtù di melopea al declamato — un terzo, semplice e animoso e che appare veramente espresso dall'anima vergine di una folla presa da entusiasmo religioso, ferve e si amplia nell'ultimo coro. Ma sarebbe errato pensare ad una derivazione wagneriana: chè non del sistema wagneriano v'ha traccia in musica scritta da un artista che può dire a sè stesso, considerando un quartetto composto a diciotto anni, di essere nato col suo proprio stile, ma solo di quell'aspirazione wagneriana alla dignità e alla grandezza della tragedia musicale che fu anche gluckiana se non fu, più esattamente, calzabigiana e che risale, come è naturale, ai primi tentativi della Camerata fiorentina.

Quelli dei nostri cronisti musicali che, con molta semplicità, non vedono più in là della formula wagneriana — per la ragione che è l'ultima formula celebre — e la riassumono disinvoltamente nella teorica del *leit-motiv* possono ricredersi se vogliono, se sanno o se amano mostrarsi progressisti o avveniristi. La formula, adoperiamo la brutta parola, lo Schillings l'ha trovata in una specie di oratorio moderno austero ma drammatico, saldo

ma vibrante, privo dello “ storico „ ma accresciuto della scena e animato da una *dramatis* persona che noi latini abbiamo trascurato pur conoscendone l'animo meglio di quanto non possano le razze nordiche: il Popolo.

Questo sinfonista, al quale ogni segreto dell'arte è noto, che fu accusato di accumulare freddamente complicazioni ritmiche e accordi strani mentre è sempre chiaro e fervente — ed ogni suo momento musicale è un movimento dell'animo ed ogni suo atteggiamento istrumentale non è una tendenza all'impasto raro o suggestivamente sporco ma un'espressione weberiana della dinamica dei tîmbri — trova necessario risalire alla sorgente più semplice dell'arte nostra, alla voce umana, e provare che con essa si possono dire cose potenti e durature col soccorrere ma non col soverchiare di un sinfonismo, drammatico e simbolico, berliozianamente vario ed elastico.

La sua anima sincera, come non appare sollecitata dall'ambizione ansiosa e piccina nella vita, cosi non è intorbidata, nell'arte, da quelle meschine ambizioncelle che sono l'elegante problema tecnico da risolvere brillantemente o l'effetto vocale da raggiungere dopo ed oltre il sinfonismo premeditato che si vuole insaporare. Declamazione scenica e animazione orchestrale sorgono ad un tempo pieni di vita concorde con un carattere d'inspirata contemplazione estetica e, alla fine di un rapido stormire strumentale o nell'ampliarsi risolutivo di un accordo che potrebbero sembrare incidentali e arbitrarî, c'è non già, come in altri, una tendenza ansiosa verso un'idea musicale che è sfuggita o non è mai sorta, ma il presentimento di una idea che vive nel profondo o l'affermazione non vana che l'idea sta per sorgere all'espressione. L'idealismo musicale ha ancora una potente voce in Germania, e col nome di Max Schillings sono lieto di conchiudere la mia lettera da Monaco.

Fausto Torrefranca.

VARIETÀ

DEGLI EFFETTI PATOLOGICI DELLA MUSICA

(*Cont. e fine*, V. vol. XIV, fasc. 4°, pag. 876, anno 1907).

Che i suoni vivi, forti, monotoni possano alterare i nervi acustici

Simboleggia la voce di Tenore.

e determinare la sordità, ne abbiamo la prova in molti soldati d'ar-

tiglieria. Si leggeva anche nei giornali di questi ultimi tempi che i soldati giapponesi nella guerra in Manciuria erano eccitati, elettrizzati dal continuo rombo del cannone. Molti soldati andavano all'attacco ballando e saltando come folli, a causa precisamente dei *suoni* del cannone.

Simboleggia la voce di Baritono.

***

Non solo le sensazioni musicali in genere possono nuocere, ma benanche il tono dei suoni.

Quanto non godiamo sentire in una placida e serena notte di està il canto melodioso di un usignuolo, un accordo dolcissimo di flauto

ed arpa in piena campagna e come avvertiamo un'orripilazione al muggito di un bue, al rullo di un tamburo o ad un colpo di grancassa!

Quante volte pur sentendola con piacere, ad un'aria cantata da un basso profondo non ci sentiamo l'anima invasa da tristezza o

Simboleggia la voce di Basso.

da spavento? Mi ricordo ancora le sensazioni paurose provate quando intesi per la prima volta i tre inviti nell'Aida: *Radamès, Radamès, Radamès!* Quelle note profondamente basse come provenienti da una spelonca piena di mistero e di paura mi misero il freddo addosso e mi sentii stringere la testa come in una morsa.

La voce umana! Chi può descriverne gli effetti arcani, la potenza che esercita sopra di noi? Nessuno. Essa ha timbri vellutati ed

aspri come profumi ed aculei. La voce umana sopraffatta oggi dalla strumentazione nelle opere musicali, riprenderà certamente il sopravvento e delizierà piacevolmente la nostra psiche.

La voce tenoreggiante è più gradita ai nostri nervi e piace più di quella baritonale o da basso. Lo si può desumere dal fatto che un tenore è festeggiato, idolatrato, ambito, ricolmo di onori e spesso diviene ricco; mentre non capita sempre lo stesso al baritono anche di cartello e tanto meno ad un basso. Perchè tutto ciò? Perchè l'azione delle note basse, di baritono o di basso, non risvegliano in noi le stesse dolci sensazioni, non suscitano i medesimi sentimenti ed i fremiti di gaudio che suscitano le note acute di un tenore o di un soprano.

Il Duca d'Alba.

Ecco delle figure con cui un mio amico si rappresentava le voci di tenore, baritono e basso... l'immagine è graziosa, se non esatta. State a sentire, per esempio, la dolcissima romanza del *Duca d'Alba* di Donizetti, cantata da un tenore di grazia:

Angelo casto e bel,
Non turbi un solo vel
Di affanno o di terror
Di questa cara il cor.

o la canzone di Mefistofele di Gounod

Dio dell'or — del mondo signor
Sei potente — onnipossente...

che vi fa provare un senso di terrore e di orripilazione mentre nella romanza del tenore i vostri nervi ricevono una piacevole sensazione, blanda, soave.

Molti dei lettori ricorderanno certo il famoso tenore Tamberlik ed

il celebre Mario, marchese di Gandia; il Tamberlik a 70 anni elettrizzava ancora ai pranzi della Polenta, a Parigi, lo scelto uditorio

DONIZETTI. — La romanza del *Duca d'Alba*.

col suo famoso *do di petto*. Il Mario poi, grazie alla soavità e squisita dolcezza di voce, dominò nel cuore di più generazioni di signore

ed ebbe una vita ricca di avventure galanti e di affettuose follie — tutto un romanzo di amore.

Ecco una pagina che contiene un commovente episodio.

La scena accade in Pietroburgo — al palazzo imperiale — durante una intima *soirée*. Dopo varii pezzi cantati da Mario, la Czarina si avvicina all'artista e gli dice a voce alta:

— Signor Mario, di là in un salotto, vi è una signora che desidera fare la sua conoscenza. Essa è d'una delle più distinte fa-

Salamanca — Costado del Palacio de Monterrey (Duques d'Alba).

miglie dell'Impero ed io non posso esimermi di tale presentazione. Andiamo.

Mario la segue. Durante il tragitto egli rumina fantasticherie e pregusta già il piacere di trovare una incantevole signora. Arrivano; in fondo al salotto sopra un divano in una fioca e misteriosa luce vede una signora. L'imperatrice ne fa la presentazione ed esce. Mario rimasto solo gli pare di sognare. Si tratta, è vero d'una gran Signora... ma è gobba e brutta; brutta poi come la testa di un morto. Umiliato per questa mistificazione vuole andarsene ma è trattenuto dalle preghiere della signora. Fattoselo sedere vicino ella gli racconta che è innamorata della sua divina voce, che lo ha seguito da per tutto

senza essersi fatta mai conoscere e che lo ama come una pazza. Indi colla più squisita galanteria si attacca al suo braccio e lo prega di accompagnarla in salone. Mario esita dapprima, ma, gentiluomo, ubbidisce. Al loro comparire in sala uno scoppio di mal repressa ilarità accoglie la coppia galante. Mario si irrita. L'indomani abbandona la Russia e va in Spagna. Anche colà la *testa di morto* gli compare dinanzi. Scappa anche da Madrid e va a Parigi, ove vive per qualche tempo felice, ma « la gioia dei mortali è un sogno passegger ».

MARIO, Marchese di Gandia.

Si è ad una *première* al Teatro italiano a Parigi. Mario deve cantare un'opera nuova, per la quale vi è grande aspettativa. Il galante tenore dà, come è sua abitudine, pria di alzare la tela, un colpo d'occhio alla sala per *orientarsi*. Guarda attraverso un foro del telone e la prima persona che vede è la *testa di morto*, seduta in una poltrona di prima fila in platea.

A quella vista terribile Mario si sente come preso dalle furie. Corre dall'impresario, lo afferra pel bavero, lo trascina sul palcoscenico, gli indica quella signora e poi gli dice solennemente:

— Finchè quella orribile figura sta in teatro io non canto. Non posso; mi mancherebbero le forze.

Il tono con cui Mario parla è dei più serii e l'impresario comincia a turbarsi. Tutte le preghiere degli amici rimangono infruttuose. Mario è risolutissimo nel suo proposito. Intanto, la sala è al *grand complet*, e il *tout Paris des premières* impaziente comincia *à faire la scie*. L'impresario è al colmo della disperazione; da un canto il pubblico più elegante ed educato della capitale che dà segni rumorosi d'impazienza, dall'altro l'artista implacabile come un dio pagano che grida: O fuori la *testa di morto* o io non canto.

— Che far degg'io? grida l'impresario. Con quale diritto vado io da quella signora per farla uscire, se ha regolarmente occupato il suo posto?...

Finalmente si presenta alla signora e le dice... come... per un disgraziato errore... quella sera... insomma.,. la poltrona era di un'altra persona; quindi la pregava di gradire le sue scuse e di voler avere la compiacenza di lasciarla...

— Comprendo. Sta bene; gli risponde la signora. Solamente sappia che esco per non dispiacere al signor Mario. Gli dica che io esco per lui.

La signora lascia la platea, ma va a nascondersi in un palchetto, dove il Mario la sbirciò verso la fine. L'indomani egli riceve un biglietto, così concepito:

« Parto oggi stesso per non vederla infelice e non ostante l'immenso amore per lei non mi vedrà mai più ».

Il sommo tenore ne fu contento.

Due o tre anni dopo, una sera, Mario canta al teatro italiano. Mentre è nel camerino per cambiare costume, è scosso da violenti e ripetuti colpi alla porta e da una voce che grida:

— Signor Mario, aprite presto.

— Chi è che si permette...

— Aprite, dico, presto.

— Ma chi è?... Non posso... sono svestito...

— Fa lo stesso, aprite... aprite...

E giù colpi a sfondare la porta. Intanto si era formato crocchio.

L'artista sorpreso da tanto ardire ed un po' turbato, apre. Un giovane nel massimo disordine e sconvolto in viso, si precipita dentro e cade in ginocchio.

— Signor Mario, dice singhiozzando, per carità venite... correte... la povera zia muore. Presto andiamo.

— Chi è?... Ma io non posso, vedete, devo andare in scena. Come si chiama? Chi è?... dove sta?

— Non posso dirlo. Venite... ve ne supplico... o almeno una ciocca dei vostri capelli che io li porti... e poi venite voi... Ecco l'indirizzo... Rue de Grenelle — Faubourg S. Germain, 72.

— Sta bene; verrò!

Mario, turbato oltre ogni dire ed in un dubbio atroce, strappa una ciocca dei suoi fluenti capelli, la dà al giovane a cui promette di andare presto ed esce per cantare.

Appena detta l'ultima frase, senza nemmeno attendere per ringra-

ziare dei fragorosi applausi, infila un pantalone, mette una pelliccia senza neanche togliersi il costume, e la carrozza lo conduce a corsa vertiginosa al luogo indicato. Là giunto si precipita nell'appartamento e, in una stanza, tutta risplendente di fiori e di luce, in un letto ricco di candide trine trova una donna che, collo sguardo fisso sull'uscio ed un sorriso sulle labbra, comprime colle mani scarne sulla bocca un ritratto e i capelli di Mario.

Era la sua *testa di morto!* Riavutosi si avvicina al letto e facendo più dolce che può la voce chiama per nome la giacente. Essa lo intende, lo guarda, gli tende una mano e gli sorride... Poi reclina la testa verso un lato e spira cogli occhi fissi in quelli di Mario e col sorriso sulle labbra...

Mario ne è profondamente commosso, le bacia una mano su cui cade una lagrima e da quel giorno la *testa di morto* fu per lui il ricordo più caro su cui concentrò maggiormente il suo affetto e la sua gratitudine.

. . . .

Volendo che le nostre parole siano meglio accette e che esercitino un incanto maggiore, ci studiamo con civettuola e raffinata premura dare alla voce un tono acuto, dolce.

Non ricordate la voce melliflua, insinuante degli ipocriti?..... E non conoscete quella flebile e carezzevole degli strozzini quando vogliono accalappiarvi?

Gli animali stessi, come i cani, i gatti, per esprimerci la loro gioia o conciliarsi con noi, fanno la voce più dolce dell'usato, piena — diremo così — di moine, dando un tono flebile, acuto, dolce.

La donna, maestra nell'arte di piacere e di ottenere tutto ciò che vuole, conosce benissimo l'arcana potenza di certe inflessioni di voce dal tono acuto, argentino, e ne approfitta per incantarci. Fu con tale gentile magistero di voce che Beatrice vinse le ultime reluttanze di Virgilio quando lo pregò di andare incontro a Dante:

Cominciommi a dir soave e piano
Con angelica voce in sua favella.

Eccovi una splendida figura — è una signora americana — e benchè avanzata negli anni, pure è bella — è un'armonia di linee, di forme e di colori.

E come la bellezza plastica è la bontà del cuore e la dolcezza della sua voce. Era un poeta, questa signora. Scrisse un *carme* allo Czar pel disarmo e lo Czar ne rimase commosso, dicea una lettera

M.rs Dwinnell.

imperiale! E a sentir parlare questa signora si rimaneva estatici tanto era dolce ed affascinante la sua voce, come si rimane incantati quando in una serena notte di giugno sentiamo il canto di un usignuolo. Ed eccovi un'altra bellissima figura. È una giovane si-

gnora, ardente, dalla ferrea volontà, che esprime con timbri meravigliosi di voce — voce dai passaggi rapidi come corruschi di lampi — il cui effetto è come quello di un profumo che inebria, che avvince, che ammalia.

Vi è riuscito mai di fare gradire un complimento o una dichiarazione amorosa ad una donna con voce convulsa, concitata, o farle una scena con una certa vociaccia da orco? Mai. Poichè essa in simili casi vi dirà sempre:

« Eh! mio Dio, che voce! Parli piano; non vede che mi fa paura!

Ad ingrossar così la voce mi fa venire i brividi! Mi parli piano piano. Sì, so che mi vuole bene, ma smetta quella cera da spiritato e mi parli così, come le parlo io... ».

E con una vocina angelica da tenorino di grazia c'insegna come dobbiamo versare nell'anima sua un'ondata di gaudio, di ebbrezza, tutta la voluttà melodica di una voce innamorata.

Cambiando tono abbiamo l'effetto opposto; cioè le note a basso tono non producono sul nostro sistema nervoso l'effetto gradito delle note acute. E qui un'infinità d'esempi si affollano alla mente; ne cito solamente qualcuno dei più ordinari nella voce umana stessa.

Non è raro di incontrare in società o al passeggio una signora dalla figurina elegante, tutta movenze e grazia nei movimenti, dalla taglia snella e flessibile come il gambo di un ciclamine, vestita con gusto squisito; una di quelle figurine, insomma, dal naso capriccioso, dall'occhio vivissimo, dal collo di gazzella e dal sorriso affascinante che Iddio crea per disperazione del... sesso forte (?!). Si rincasa la sera e la figura di quella donna meravigliosamente bella ci sta dinanti, ci impedisce di pensare seriamente ad altro; non si dorme... si perde la testa. L'indomani si mette mezzo mondo in moto per poterle essere presentato. Finalmente questo momento desiato arriva e coll'animo pieno di gioia, si pensa e si rumina nella mente ciò che le si dirà, pregustando con voluttà infinita l'effetto gradevolissimo che ci produrrà il suono della sua voce. Si entra nel salotto tutto fiori e profumi, illuminato fantasticamente, e non si ha tempo nemmeno di sbirciarsi nello specchio che una portiera si solleva ed eccoci dinanti alla divina creatura. Il cuore batte... si scambiano i complimenti d'uso... ahi! quale amaro disinganno: si resta agghiacciati.

Quella figura di donna così gentile e graziosa; diafana e vaporosa come un sogno di vergine, che avrebbe dovuto parlare come canta un usignuolo; quel corpicino così ben modellato che avrebbe dovuto emettere suoni come le vibrazioni di una cetra, di uno strumento angelico, ha invece una voce di un basso di organo, ha le corde vocali di Don Basilio che fa rabbrividire col suo venticello. Le illusioni cadono ad una ad una, sparisce l'aureola — visione poetica — con cui la nostra fantasia aveva effuso quella bella creatura, ed il tono della sua voce martellandoci nei timpani *ci dà ai nervi* e si

finisce per soffrire tutte le volte che si sente parlare. Ho conosciuto a Verona, non nelle condizioni eroico-comiche qui accennate, una delle più belle signore — veramente adorabile — ma non bisognava sentirla parlare; la sua voce facea male.

Eccovi una bella signorina la cui voce dovrebbe incantarci, dovrebbe farci provare fremiti di compiacenza; essa produce invece oripillazioni, poichè ha una voce da cappone sfogato — da pescivendolo!

Anche qui abbiamo il rovescio della medaglia e per i Ganimedi le cose non si passano punto meglio. Vi sono parecchi giovanotti eleganti e di spirito — irresistibili — che governano sul cuore delle

donne. Un bel giorno si trovano... sul lastrico con tutti gli amorazzi liquidati. Che cosa è stato? Han dovuto commettere una grave mancanza! Niente affatto. Essi hanno avuto l'imprudenza di presentarsi alla loro bella, dopo una notte passata al giuoco, colla voce rauca, bassa. E quella voce così stuonata ha irritato i nervi della bella signora; le sensazioni ingrate hanno suscitato in lei sentimenti di disgusto, di repulsione e da quel giorno il tratto d'unione tra i due cuori è rotto, la dolce corrispondenza d'amorosi sensi tra quelle due anime è finita. Una signora può ricevere un adoratore in certo disordine... colla cravatta non bene annodata, coi capelli non in ordine, in quell'elegante *négligé*, insomma, di persona di spirito; ma lo scaccia se lo trova colla voce rauca, sgradevole. Dappoichè se l'amore parla cogli occhi e qualche volta anche coi piedi — diceva una signorina — non conosce che una sola via per scendere al cuore e procurarci dolcezze infinite: quella delle orecchie. Quindi un consiglio... igienico: non bisogna presentarvi mai alle vostre *stelle*, o giovanotti galanti, senza una voce dolce e chiara, l'afa dello stravizio potrebbe offuscarne lo splendore e guai a voi. Pria di montare le scale fate un gorgheggio, tirate fuori una nota... non quella del sarto, e se vedete che le vostre corde vocali sono un po' scordate e la voce rauca, ritornate a casa e fate gargarismi o mettete ghiaccio. Procurate, insomma, di avere l'organo vocale in regola.

Vi ha di più. Il tono baritonale, basso, pare che sia stato creato apposta per impressionare peculiarmente le nostre cellule nervose da suscitare in noi sentimenti di spavento e di tristezza. È per questo che un pensiero tetro, triste, una impressione di crudeltà sono tradotte nell'arte musicale con delle note basse; solo esse producono in noi sensazioni non piacevoli.

È bella una voce di baritono quando è piena, robusta, sonora, e fra tanti sommi artisti presenti e passati, ricordo quella del mio povero amico Giov. Battista Vaselli, che conobbi studente di medicina in Roma, nel 1872; eppure l'effetto della voce baritonale bella, ampia come il suono di una campana determina in noi sensi di paura. Non è forse per fare paura o per dare un carattere di severità che ingrossiamo la voce? Non è forse per fare una penosa, anzi dolorosa impressione sull'animo di qualche persona, che facciamo, sermonizzandola, la voce grossa? E non si fa la voce bassa quando

vogliamo spaventare i bambini, come fanno sciocche bambinaie, stupide istitutrici? Spesso nei bambini si hanno convulsioni ed attacchi di terrore notturno precisamente per la voce di Orco che hanno udito una sera per spaventarli. E poi è detto popolare: È inutile che tu mi faccia la voce grossa! Io non ho paura!

Fin qui gli effetti patologici che i suoni possono produrre sull'organismo per riguardo all'abuso ed al tono; studiamo brevissimamente ora quelli che si riferiscono alla loro composizione, al genere di musica.

Le composizioni musicali semplici, melodiche, riescono meglio gradite. La loro azione sul sistema nervoso che si esercita con tenui e normali eccitazioni — azione fisiologica — produce degli effetti

normali, piacevoli, risvegliando in noi quei sentimenti di gaudio e d'ineffabile dolcezza corrispondenti alle sensazioni dovute alla quantità ed alla qualità dello stimolo.

La composizione armonica invece di una tessitura complicata, le

VENERE che «fa la voce grossa» cogli amorini.

cui note, benchè devono dare un insieme piacevole e gradito, sono unite però nel modo più discordante che mai, non può darci impressioni, normali, completamente fisiologiche, e l'effetto è sovente morboso. Non è questione di compositore, ma della forma della composizione. In igiene musicale è questo un assioma, potrei dire. Ed un esempio brillantissimo lo abbiamo nel fatto della Malibran. La

prima volta che costei, anima eletta di grande artista, intese al Conservatorio di Parigi, la sinfonia in *Ut minore*, del Beethoven, cadde in convulsioni e ci vollero lunghi esercizi per abituarsi... ma morì giovanissima consunta dal fuoco dell'arte sua divina.

E qui devo, in difesa della mia tesi, fermarmi un momento per dimostrare questo punto con libertà di idee e di concetti.

Se noi mettiamo di fronte due grandi maestri: Bellini e Wagner,

MALIBRAN.

e scartiamo l'epoca in cui essi scrissero ed il dramma, ed analizziamo il solo elemento *suono* dal punto di vista dell'igiene, abbiamo questo.

Nella musica dell'immortale catanese la tessitura è semplice, le combinazioni elementari ed i suoni si legano melodicamente. La musica belliniana è melodica. Sta precisamente in questa grande semplicità di mezzi, in questa combinazione elementare dei suoni — per produrre i più dolci effetti — la ragione ed il segreto dello incanto e dei sentimenti che risveglia la musica del Bellini... Il sentimento del Bellini è spontaneo, è umano, giacchè esso sgorga dalle

passioni, parte dal cuore e parla al cuore e sarà preferito finchè vi sarà un cuore che palpita sotto l'impero della passione.

Wagner, il sommo scienziato tedesco, è sinfonico, la sua musica è eccessivamente armonica. L'orchestrazione formata dai suoni più disparati non legati insieme con nesso logico per rapporto all'effetto che non è proporzionato alla tolleranza nervosa, si basa sopra un

Venezia — Palazzo ducale.

principio estetico col quale s'impiega il massimo numero di suoni di tutte le gradazioni per avere un effetto musicale qualunque, per colorire la scena, per parlare all'intelligenza.

La musica pel Wagner dev'essere sinfonica in modo che l'opera poetica possa commentare la sinfonia, dice il Roncoroni, senza bisogno di unire la frase del linguaggio alla frase melodica per cui si libera dalla catena dei fatti e degli avvenimenti materiali.

L'orchestra in Wagner deve *parlare* sempre per riempire, rimpiazzando il coro greco, perchè il Wagner, negl'ultimi lavori, scrisse

a tesi: rievocare il dramma greco sostituendo l'orchestra al coro. Siamo quindi ben lontani da una tessitura semplice ed elementare. Le impressioni quindi molteplici e simultanee che si ricevono non stimolano il cervello in quella data misura ed intensità come negli

Venezia — Chiesa di S. Marco.

stimoli normali ma lo affaticano e lo eccitano oltre misura, per cui le impressioni non arrivano al sensorio ordinate e coordinate. Nasce perciò una confusione d'impressioni in uno spazio minimo di tempo, di cui non si può avere una percezione chiara e su cui non può portarsi un giudizio. Guardatemi, per esempio, e giudicatemi con un colpo di occhio fotografico, quasi direi, due monumenti di diverso stile, uno semplice e l'altro complicato, come per esempio, il Palazzo ducale e la facciata di S. Marco in Venezia. Pel Palazzo ducale basta un colpo d'occhio perchè riceviate una impressione chiara

e precisa di quell'architettura meravigliosa e ne conserviate il ricordo; per la facciata della chiesa, così mirabilmente bella ma altrettanto complicata nella sua architettura, un colpo d'occhio non basta, poichè voi non riceverete che una confusione d'impressioni che il cervello non può abbracciare nel suo insieme e nessun ricordo conserverete di quella visione che vi lascia un vuoto ed il desiderio di rivederla.

Così anche nella musica: quella armonica non si afferra.

Da ciò la differenza capitale: ascoltando un pezzo del Bellini, lo stimolo in giusta misura, non affatica il cervello; le impressioni sono grate, si ritengono, sono trasmesse alla coscienza e si giudicano. Un pezzo di Wagner, per contro, disturba il più delle volte l'organo centrale dei sensi e finisce per eccitarlo, affaticarlo e sureccitarlo, per cui impossibilità più o meno a ritenere le impressioni e trasmetterle distintamente al sensorio, quindi mancanza assoluta di giudizio e stanchezza.

Per poco che si voglia prendere in esame la più semplice ed elementare fisiologia dell'organo dell'udito, e il più superficiale studio coscienzioso delle *dissonanze* e *consonanze* nell'arte musicale, non che le vere e reali leggi stabilite dal Langel e dallo Helmholtz, non si può fare a meno di convenire con me di quanto dico a proposito del Wagner. Coloro che dicono mirabilia e che trovano delizie e piaceri nella musica del Wagner non sono la maggioranza e non la considerano dal punto di vista igienico, oltre che... non hanno forse i nervi del tutto normali. D'altra parte, la musica di Wagner, ricercata, dotta, parla più all'intelligenza che al sentimento; essa vi forza a riflettere, a pensare, e chi non è portato a tale lavorìo mentale, si stanca. La musica di Bellini parla al sentimento ed anche allo spirito; tale musica vi commuove e vi fa piangere.

Ciò non vuol dire però che la melodia debba andare nuda... come la povera filosofia! No; una squisita melodia riesce più gradevole ornata di dolce armonia. E la vera buona musica moderna sta nel giusto connubio della melodia coll'armonia. Oggi non piace più una musica esclusivamente melodica come non piace un'opera musicale eccessivamente armonica.

E non è quistione in ciò d'istruzione, di gusto e d'intelligenza, ma di impressioni psichiche. Esempi splendidi la *Norma*, il *Mefi-*

stofele e il *Tristano ed Isotta*: *In medio stat virtus!* Il *Mefistofele* per me è l'opera moderna perfetta, perchè accoppia una moderata armonia alla melodia e perchè è la musica più ritmata che io conosca.

E qui non voglio tirar fuori i vecchi *clichès* contro la musica

VINCENZO BELLINI
il siciliano: *biondo come le spighe, dolce come gli angeli, giovane come l'aurora, melanconico come un tramonto.*

armonica; forse lo farò in un'altra occasione, ma non posso impedirmi di riferire ora un ricordo ed una impressione tutti moderni.

Ricordo ancora l'effetto prodotto in me dalla musica del *Sigurd* del M. Reyer dato al grande *Operà* di Parigi. È l'opera di un francese più wagneriana possibile. L'autore vi studiò 15 anni! Vi sono passaggi stupendi, scene trattate in modo meraviglioso, frasi incantevoli — non lo nego — ma isolate, che si dibattono negli

scogli e naufragano in un mare tempestoso di dissonanze e di frastuono che fanno perdere la ragione. Vi sono parecchi punti discretamente lunghi in cui i 100 professori d'orchestra, le 100 voci dei cori, i tre o quattro bassi e baritoni, gli altri cantanti, tromboni, bombardoni, bombardini, violini, comtrabassi, trombe, corni, tamburi,

Catania — Monastero dei Benedettini.

grancasse, ecc., ecc., cantano e suonano insieme a piena voce, a piena orchestra da fare un fracasso impossibile a descriversi. Vi furono dei momenti in cui il frastuono e l'intronazione delle orecchie erano tali che si era storditi, non si comprendeva più nulla! Quali possono essere le sensazioni prodotte da una tale... diciamo, musica, quali le impressioni sul cervello e quale lo stato dei poveri nervi sotto quell'uragano di suoni senza misura, senza ritmo ben determinato, senza nesso, senza effetti graduati, è facile comprenderlo! La mente non poteva tener dietro a quel turbinìo di sensazioni che incrociandosi e confondendosi le une colle altre, eccitavano disordi-

natamente la psiche, irritavano il cervello ove vi affluiva maggiore quantità di sangue, causa perciò di peso alla testa, sonno, vertigini, convulsioni. Io fui colto da un fiero mal di testa; i colpi di grancassa, le note forti mi producevano tali colpi nel cervello come se ricevessi colpi di martello sul capo. Presi la mia povera testa tra le mani comprimendola; mia nonna si irritò talmente che dovette

Catania — Il teatro Bellini.

uscire non potendo più resistere. A metà opera una quantità di gente, principalmente le signore, lasciò il teatro.

Non se ne poteva più. Ecco tutto! chi parla più oggi del *Sigurd*! È naturale!

E non si creda, che il non poter seguire mentalmente le impressioni musicali sia cosa indifferente per l'organismo: tutt'altro. Il cervello, non avendo tempo di fissare gli stimoli e le impressioni, viene stimolato anormalmente, cioè simultaneamente e tumultuariamente da diversi stimoli, principalmente nella sua parte corticale. Ciò che determina uno stato convulsivo. Il mio amico dott. Anastasi ha visto una signorina che piangea e cadea in convulsioni perchè non potea afferrare e seguire mentalmente le note musicali durante

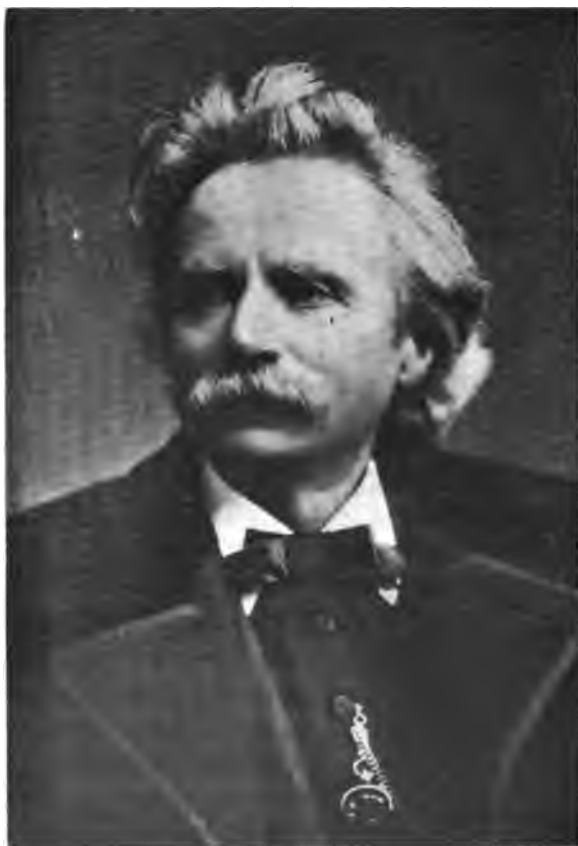
celeri variazioni d'uno strumento. Una sera al Costanzi, durante un concerto dato dal Sarazzate, una signora accanto a me nelle poltrone, cominciò a muoversi ed agitarsi, più tardi durante un pezzo di celeri variazioni del violinista, la signora cominciò a darmi calci e poi pugni sulle ginocchia e finì per avere un attacco convulsivo.

Dr. Anastasi Guido, appassionato violinista.
Dopo di essere rimasto 37 anni a Parigi si è ritirato nella sua Messina ove possiede una ricca collezione di violini di immenso valore: *Amati, Stradivarius*, ecc.

Ho visto due altre persone — una giovanetta ed una signora — essere prese da violenti attacchi di emicrania ed agitazione in tutto il corpo alla audizione di musica eccessivamente armonica. Un mio amico aveva un cagnolino che stava accanto al piano quando si suonava musica melodica e scappava invece colla musica armonica. Questo cagnolino cadeva in convulsioni quando lo tenevano vicino ad una cornetta che eseguiva rapidissime variazioni. Lo stesso fatto accadeva quando si suonava rapidamente un tamburo.

F. Ampère.

F. Arago racconta che il grande Ampère « si trovava un giorno in un salone dove si faceva della musica. Egli aveva 30 anni; i pezzi che si suonavano erano di Gluck — musica profonda, energica, espressiva, da cui prese le mosse Wagner. A quella musica Ampère si sentiva male. Sbadigliava, si contorceva sulla sedia, si alzava, passeggiava per il salone, nascondeva la testa tra i cortinaggi delle finestre volgendo la schiena

alla compagnia. Infine la noia, questa terribile nemica che il dotto accademico non poteva vincere — causa, diceva lui, d'essere stato a scuola nella sua giovinezza -- lo dominò completamente. Ebbene, alla musica studiata del gran compositore tedesco successero all'impovviso

EDWARD GRIEG, morto recentemente.

melodie semplici, dolci; allora Ampère si trovò trasportato in un nuovo mondo, la sua emozione era al colmo; gli scorrevano calde lagrime, la fibra che univa l'orecchio al cuore di Ampère era scoperta e fremeva per la prima volta. In seguito Ampère rimase sempre appassionato alla musica melodica semplice e dolce e colla stessa antipatia per quella armoniosamente chiassosa, tormentosa. Egli è, di

fatti, che i suoni violenti, dice Ch. Bauguier, nella sua *filosofia della musica*, ubriacano come i vini forti » (Rambosson).

Musica melodica nelle opere italiane ve n'è a dovizia e stupenda, ma a me produce peculiare impressione un pezzo del Grieg, *Le Printemps* — che esercita sopra di me un fascino irresistibile. Le note sembrano blande sfumature dall'arcano potere, quasi tramonti vaporosi del Nord, come la luce giallognola, misteriosa del polo. È per me una musica potentemente suggestiva e mi sembra vedere in ogni nota di questo strano e geniale compositore della Norvegia, il profilo etereo e affascinante d'una di quelle vergini bionde di cui sono ricche le leggende scandinave che ammaliano l'uomo del sud, come questo simpaticissimo profilo di giovanetta svedese.

Mad.lle Gunhild Pettersor.

Quindi per i nervi di noi, razza latina, la musica eccessivamente armonica, violenta, chiassosa, non è indicata; essa può farci ammalare.

Difatti, il dott. Saula scrive: « In Italia l'orecchio è abituato alle intonazioni dolci e gradevoli, alle melodie semplici, facili a comprendersi, appassionate e calde come il sole scottante delle sue contrade e come lo dice Grétry: Il canto italiano è quasi nudo, quello delle altre nazioni si carica di abiti a misura che il clima diviene più freddo. Se noi consideriamo le espressioni della musica tedesca, vediamo subito che essa è l'espressione fedele del carattere di questa nazione. La musica dovrà essere armoniosa e fredda — tutta di combinazioni — e non potrà intendersi che dopo un lungo studio ».

« Portiamo gli occhi sull'Italia, scrive il Grellois, di Strasburgo. I costumi teneri, molli, languidi, dispongono singolarmente i suoi abitanti a tutte le impressioni che toccano la loro imaginazione tanto eccitabile; è per questo che la musica degli Italiani riflette l'imagine dei loro costumi. Niente di grave, di maestoso nei loro canti; al contrario tutto è dolce e soave, languido; sembra che esa-

lano la loro anima tutta intiera nei toni della loro musica... La musica tedesca invece traduce la maschia ruvidezza dei figli della vecchia Germania. Sono solo gli accenti vigorosi capaci di esercitare sopra di essi una sensazione profonda ».

Ed invero, la razza sassone-teutonica non è nè punto nè poco la razza latina: nell'una e nell'altra vi è un sistema nervoso con differente modo di sentire e di rispondere alle sensazioni musicali.

Musica dissonante per cui il cane ulula.

Noi, dal temperamento sanguigno-bilioso, non possiamo tollerare gli effetti di certe impressioni sonore come le tollerano i tedeschi dal temperamento linfatico-flemmatico. L'ambiente fisico in cui viviamo noi è diverso da quello in cui vivono essi, influendo moltissimo sull'eccitabilità nervosa.

In Italia, nel paese del sole e dei profumi, dall'aria leggiera, diafana, dal cielo azzurro purissimo, i nervi sono più eccitabili.

In Germania invece là ove il cielo è di piombo, dall'aria pesante e dalla temperatura bassissima, i nervi sono un po' intorpiditi ed hanno bisogno di forti stimoli, di tumultuose eccitazioni per essere impressionati. Ne volete una prova? Anni sono un giornale tedesco diceva che la *Sonnambula* non è musica per i tedeschi; essa è buona per essere zufolata dai merli! Nessun commento.

Questa critica estetico-igienica io scrivevo fin dal 1884. Vecchie opinioni, mi dirà qualcuno. Verissimo. Dal 1884 ad oggi le cose sono mutate; la cultura generale da noi è progredita, le opere di Wagner sono state ormai udite parecchie volte in tutta Italia e piacciono ad un discreto pubblico; vi è luogo dunque a mantenere lo stesso giudizio?

Per me risponde il Panzacchi, uomo non sospetto e imparziale.

« Dopo di aver sentito in Bologna, egli scrive, le prime opere del Wagner e di averne ricevuto una grandiosa impressione, mi decisi (nel 1903) di fare il Pellegrinaggio di Beyreuth per assistere alla *Trilogia* e udire là, nel tempio magno wagneriano, la grande opera ». Dopo che il nostro esteta paga il più sincero tributo di omaggio e di ammirazione dovuto alla grande arte di Wagner in cui egli tocca più di una volta il sublime, conclude così: « Solo chi ha assistito a questa

Anche le oche strillano maledettamente sotto l'azione della musica dissonante.

Trilogia o al *Tristano ed Isotta* può rendersi conto del senso profondo di stanchezza e di vuoto che induce nell'animo e sui nervi quell'interminabile dialogare così parte a parte, sempre spiccato e successivo. Come si desidera il sollievo di un accordo vocale e il refrigerio magari di un unisono! Con che impazienza nel caldo di un *duo* d'amore (quello, mettiamo, di Sigmondo e Siglinda nella *Seconda Giornata*) si domanda che le due voci si congiungano come sono congiunte le due anime...

« La *Trilogia* rimarrà un monumento grande dell'ingegno e del-

l'audacia innovatrice del suo autore; ma non inizia, a mio credere, un fecondo periodo di riforma teatrale... e non sarà vitale questa nuova forma di melodramma...

« Fra il pubblico accorso a Beyreuth era il fior fiore di quanto havvi di più schiettamente wagneriano in Europa. Ciò non ostante l'entusiasmo parve più *voluto* che *sentito*, ma l'ammirazione era accompagnata da un senso di fatica cresente. Radi e fugaci gli sprazzi di una luce abbagliante. Gli applausi davvero caldi ed unanimi furono tre: uno per il coro bellissimo e ben ritmato delle Walchirie;

Scappano i polli a certe note dissonanti.

un'altro per la solenne e tragica marcia funebre di Siegfrid anche essa ritmata stupendamente; il terzo (oh indegnità!) per alcuni bei *la* squillanti del tenore Vogel, proprio come sarebbe accaduto dinanzi ad ogni più volgare e sensuale pubblico italiano...

« Ad ammirare tutto e a commuoversi di tutto, quanti rimasero? Pochi invero; e questi più che un pubblico speciale, io li chiamerei i membri di una specie di mormonismo musicale, una congregazione vera e propria di « iniziati » che si applicano alla nuova musica di Wagner come se fosse un sistema filosofico o una disciplina religiosa... In un punto solo, la « canzone della foresta » di Siegfrid, ottenemmo quel « divino torrente di gioia » che Wagner vuole che si domandi alla musica. Allorchè qualche poco di melodia, di vero movimento ritmico, entrava nel canto per gli spiragli dell'implacabile melopea, avreste detto che per la buia sala alitava d'improvviso un fresco venticello a ristorare quell'atmosfera infuocata: e ciò — notavami un valentissimo compositore tedesco e ammiratore di Wagner — era forse la più calzante obbiezione al sistema.

« Quanto a me, pur molto ammirando la seconda, resto fedele al

Wagner della prima maniera, alla vena melodrammatica da cui derivano il *Lohengrin*, il *Vascello Fantasma* e il *Tannhauser*, meravigliosi lavori, i quali, malgrado le loro pecche, già da un pezzo meritamente hanno guadagnato tutti i pubblici di Germania, e guadagneranno, ne son certo, anche quelli di Francia e d'Italia ».

Ciò scriveva il Panzacchi nel 1904 — ieri — nel suo bel libro *Nel mondo della musica* e mi pare che vi sia in esso tutta le modernità di un giudizio ben ponderato.

Questo giudizio dell'anno scorso è identico a quello di 25 anni fa scritto dal Michel nella *Revue des deux mondes*, 1879. « Questa melopea implacabile, egli scrive, che continua incessantemente con delle raffinatezze crudeli di lungaggini e di chiasso finisce per stancare la attenzione più eroica.

Scappano anche i preti a certe « battute » in *do maggiore*. Musica di autore francese.

« No, che sia detto al buon giudice (Lindau) nell'apprezzare con sanguinante imparzialità queste pretese feste di Beyreut, no, non si tratta là « di noia senza frase », al contrario è della noia lentamente distillata ad alta dose, una noia di cui bisogna attraversarne tutti i cerchi... Si aspetta, si sospira invano qualche melodia, si accoglierebbero con riconoscenza le più piccole frasi di un canto semplice, facile, elementare. Si desidera ardentemente Haydn e Mozart come si cerca l'acqua nel deserto.

« Quando si usciva da queste riunioni che non duravano meno di 6 ore l'una, in uno stato di prostrazione intellettuale e fisica spiegabilissima, la sola gioia era di avere spezzato la catena, di potere respirare l'aria aperta e cercare nel silenzio un riposo che si aveva ben meritato!... ».

*
* *

Qui giunti non abbiamo che una semplice conclusione a fare.

La musica può essere cagione di disturbi organici dai più deboli ai più gravi. Può essere causa di nevrosi tanto periferiche come centrali: dalle più semplici nevralgie e paresi alle paralisi e ai varî attacchi di pazzia, può determinare sui soggetti isterici una serie di malattie nervose come la corea, l'epilessia ed aumentare l'isterismo. Tali stati patologici sono prodotti principalmente dalla musica eccessivamente armonica, rumorosa.

Prof. FELICE LA TORRE
della R. Università di Roma.

RECENSIONI

Storia.

M. BRENET, La plus ancienne méthode française de musique. *Réimpression de l' "Art, Science et Pratique de plaine musique "*, avec introduction et appendice. — Paris, 1907. Au bureau d'édition de la " Schola ".

Questo primo trattato di musica in lingua francese, di cui dobbiamo oggi la ristampa con illustrazioni accuratissime a M. Brenet, nòn è un libro di scienza; era un manuale scolastico che volgarizzava la dottrina dell'epoca in cui fu scritto. Costituisce però un lavoro originale. Se ne conoscono tre edizioni. La più antica di esse, secondo le ricerche di Mr Brenet, fu pubblicata a Parigi coi tipi di Jehan Frepperel nei primissimi anni del secolo XVI. Quasi subito apparve la seconda edizione, pure a Parigi, presso Gaspard Philippe; più tardi l'operetta trovò un nuovo stampatore a Lione quando Jacques Moderne vi esercitò il suo mestiere tra il 1527 e il 1557.

L'anonimo autore del trattato riporta nel "*prohesme*", secondo l'uso del tempo, molte leggende dell'antichità e del medioevo consacrate alle lodi della musica, ed a ciò si serve di un linguaggio immaginoso piuttosto piacevole. Passando subito alle regole di musica, espone dapprima la mano guidoniana e il quadro delle mutazioni, fondamento in allora d'ogni cognizione musicale, che spiega con un certo dettaglio in sei capitoli concernenti: 1° la mano, 2° le lettere (gradi della gamma), 3° le voci (sillabe della salmizzazione), 4° le deduzioni (esacordi), 5° le mutazioni (passaggi da uno all'altro esacordo), 6° le disgiunzioni. Finisce col citare tre piccole regole, classiche, circa la durata delle note nel canto-fermo, il posto delle sillabe sotto le

note, e le mutazioni per ♭ quadro o per ♭ molle secondo il senso della melodia.

Per confronto del "*prohesme*" M[r] Brenet riproduce opportunamente in appendice *La louange de la musique,* tolta da un libro, molto raro e poco noto, edito a Parigi nel 1533 sotto il titolo: *Bref sommaire des sept vertus, sept ars liberault, sept ars de Poesie, sept ars mechaniques, des Philosophies, des quinze ars magiques. La louenge de musique,* etc. Poi, a dilucidazione del testo, espone alcune note, interessantissime, che riguardano: il poema *Les Echecs amoureux*, composto verso il 1370-80 da un ignoto; la leggenda delle colonne costruite da Tubal, figlio di Lameth, per salvare l'arte musicale dalla distruzione; i martelli di Pitagora; la divisione della musica, secondo Boezio, in tre generi: mondana, umana e stromentale; gli stromenti di musica usati al principio del cinquecento; l'identificazione di Ponthus Teutonicus col venerabile Teuton, abate di Cluny; e le tre piccole regole che sono citate in fine del trattato, e che M[r] Brenet riporta nel testo latino del tempo.

Grazie allo studio di questi troviamo così riassunta in forma precisa la dottrina che imperava nell'ambiente musicale anteriore al rinascimento. O. C.

E. BIERNATH, **Die Guitarre seit dem III Jahrtausend vor Christus.** — Berlin, 1907. A. Haack.

Si tratta di una pubblicazione del più alto interesse storico, musicale ed archeologico, e quale non esisteva fin qui, sull'origine della chitarra e sulla via percorsa per giungere fino a noi, dopo essersi mostrata al principio della civiltà umana. Questo libro contiene una copia ragguardevole di notizie, autentiche e documentate con prove storiche, sull'uso della chitarra presso i popoli degli antichissimi tempi, al fiorire degli etiti, dei siriaci, degli egiziani, ebrei, greci, romani, ecc.; e così procede l'A. a traverso tutti i periodi di cultura fino al presente. Questo pregevole lavoro è stato esaminato ed approvato dall'Accademia Reale delle Scienze di Berlino. L. Th.

HANS von BUELOW, **Briefe und Schriften. VII. Briefe von Hans von Bülow** herausgegeben von Marie von Bülow. 6 Band. — Leipzig, 1907. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Queste lettere attraggono la massima attenzione, in quanto che si riferiscono ad uno dei periodi più brillanti nella carriera del Bülow, quello cioè in cui egli fu alla testa dell'orchestra

di Meiningen. Le sue relazioni con famosi musicisti dell'epoca, fra i quali Brahms, si delineano così importanti per un continuo riflesso a fatti dell'arte, che riescono ad un'efficacia grandissima in rapporto all'uomo ed all'artista, anzi, a molte e molte figure d'uomini e di artisti. Così ancora i suoi viaggi.

Maria von Bülow, la vedova del maestro, si abbia ancora le nostre vive e riverenti congratulazioni, poichè all'attività del Bülow troppo si congiunge della nostra storia dell'arte contemporanea, per non sentire di quale importanza siano le più documentate notizie sulla sua vita d'artista. • L. Th.

E. WALKER, A History of Musik in England. — Oxford. At the Clarendon Press.

Questa storia della musica in Inghilterra sarà letta con piacere da chi, alieno da' metodi seguiti degli antiquari e dagli eruditi, ama una esposizione ordinata e sobria di fatti raffrontati e giudicati sinteticamente, col dovuto riguardo alla parte biografica degli artisti. L'autore non mira tanto ad approfondire la ragione logica di ogni manifestazione e di ogni fatto, quanto a schizzare i tratti principali caratteristici della musica inglese dalle sue origini sino alla fine del secolo XIX. L. Th.

Critica.

Epistolario di F. Chopin. Traduzione e note di Gualtiero Petrucci con prefazione di Jolanda Cappelli. — Rocca S. Casciano.

Manca a questo volume qualche cosa: vorrei dire un po' di atmosfera chopiniana. La prefazione di Jolanda è quasi una anticipata recensione, la prefazione del Petrucci si attarda in episodi biografici notissimi, ma senza che da essi balzi viva, per il lettore non informato, la figura del compositore-poeta.

L'epistolario è opera meritoria, come intenzione, e diligente; ma ancora più diligente sarebbe senza molti errori di stampa, senza qualche oscurità, senza qualche errore di sintassi che debbo tutti attribuire al proto. L'epistolario chopiniano è scarso per la nota ripugnanza allo scrivere che affliggeva amici e parenti del musicista e fece bene il Tr. a compiere il volume con l'aggiunta delle lettere dei familiari, della devota e pietosa miss Stirling, del Fontana che curò la pubblicazione delle opere postume e di altri. F. T.

H. DE CURZON, **Grétry**. Biografie critique *(Les musiciens célèbres)*. — Paris, 1907. H. Laurens, éditeur.

" De l'Opéra-Comique, *Le Tableau parlant* a disparu en 1865, *Zémire et Azor* en 1862, l'*Épreuve villageoise* en 1888 et *Richard* enfin en 1897, il y a dix ans seulement. Ces quatre chefs-d'œuvre de style si varié sont caractéristique du génie de l'École française même. Il serait digne du goût raffiné et curieux d'un directeur artiste, d'ailleurs éclectique et érudit, de leur rendre définitivement leur place d'honneur au répertoire de l'Opéra-Comique „. Mentre s'attende, Henri de Curzon ricorda agli obliosi i caratteri di cui quest'arte s'impronta, e i principî ai quali s'informa: caratteri di spontaneità e di purezza nella melodia, di verità nella declamazione — attinti all'esempio di quel Pergolesi nella cui musica, diceva il Gretry, splende l'eterna giovanezza della natura; principî di nobiltà sdegnosa d'arteficiati ornamenti (" une beauté inutile est toujours une beauté nuisible „), e di fedeltà — più che alle parole — agli spiriti del dramma. Lasciamo il sogno dell'orchestra invisibile, vagheggiato del resto già da Emilio del Cavaliere; ma alcune idee significate nelle " Mémoires sur la musique „ fanno veramente del Grétry un precursore. Possiamo meditarle ancor oggi: " Un trait déplacé, fut-il délicieux par lui-même, est toujours un contre-sens „. " L'esprit qu'on veut avoir en musique gâte souvent celui qu'on a déjà dans les paroles „. " Malheur au compositeur qui laisse à ses auditeurs la liberté d'analyser la marche de son harmonie! s'ils étaient affectés par le sentiment qui règne dans les ouvrages d'inspiration, ils seraient pénétrés et ne raisonneraient plus „. " Soyons forts de vérité, l'orchestre fournira toujours au gré de nos désirs „. Questa, sopra tutto: " L'on dit: si les paroles sont mauvaises, faites-les mettre en musique, on les trouvera bonnes. Je dis le contraire: on les trouvera détestables. Le langage musical n'existe que dans l'accent plus fort que celui de la déclamation ordinaire. Il est donc clair que plus vous déclamerez plus vous accentuerez, plus vous fairez sentir la platitude des vers, plus vous dégraderez les paroles et la musique „. Chi non pensa a esempi recenti? R. G.

W. RITTER, **Smetana** *(Les maîtres de la musique)*. — Paris, 1908. Alcan.

Quando si parla di musica slava i più intendono della russa. A torto, osserva il Ritter: più veramente che slava, la musica russa è barbara; meglio che europea, asiatica, tutta corsa e pervasa da bagliori e fulgori d'Oriente. Slava in vece profonda-

mente, di spiriti e di modi, è oggi la musica czeca. Oggi, dopo lo Smetana e per lo Smetana. Singolare tempra d'artefice questa, che alla patria sacrifica il sogno d'una gloria più vasta, e per la patria accetta la sorte d'una vita infelice! Il tesoro che la Boemia con capricciosa spensieratezza di nomade aveva prodigato agli altri popoli, i quali l'improntavano della loro effigie, lo Smetana lo raccoglie e lo rifonde, e lo ridona alla sua gente coniato d'impronta nazionale. Pure, la sua gente non gli fu grata: lo Smetana morì negletto. “Le pélican pourrait être son symbole, car sa vie est une perpétuelle immolation de son génie musical à son patriottisme. Il a mieux aimé fonder l'opéra et la symphonie tchèque, que de prétendre ambitieusement ajouter des œuvres universelles au patrimoine de l'humanité. Il a voulu une musique tchèque avant une satisfaction de ses propres désirs et de ses rêves qui n'eut été de rien en ce moment à la Bohème. Cet homme prêt à tout perdre et qui immolait tout sur l'hôtel du patriottisme, s'embellissait de son dévouement et son art se magnifiait de son désintéressement et de l'épreuve. Jusqu' à l'inévitable ingratitude des siens qui y ajoute. Car avec le seul succès peut-être un Smetana courait le risque d'être vraiment amoindri cette fois non plus dans son œuvre mais dans sa substance „.

Questa sostanza — cioè quest'anima — e quest'opera celebra il Ritter nel suo libro, fervido di sentimento e di stile.

R. G.

R. ROLLAND, Vie de Beethoven. *(Vies des hommes illustres).* — **Paris, 1907. Hachette.**

Libro mirabile d'esattezza e d'armonia. Tutta la grandezza dell'anima beethoveniana è in queste pagine brevi. Quattro parti: nella prima il racconto della vita — narrazione concisa e commossa; nella seconda e nella terza, vivo commento, la voce stessa dell'Eroe — il meglio dell'epistolario e delle meditazioni su l'arte; nell'ultima la bibliografia. Ecco per saggio alcuni dei *Pensieri*: “Non vi à regola che per il conseguimento d'una maggior bellezza non si possa violare „. “Perchè scrivo? perchè ciò che ò nel cuore non vi può rimanere inespresso „. “Comporre senza l'aiuto del pianoforte è necessario: nasce così a poco a poco la facoltà di rappresentarci quel che desideriamo e sentiamo „. “Descrivere appartiene alla pittura. Anche la poesia avanza in ciò la musica e à più vasto dominio; ma in compenso il mio regno s'estende là da quei termini in altre regioni, a cui

non è facile giungere „. “ Non uso ritoccare le mie composizioni poi che le ò terminate. Non l' ò fatto mai, convinto di questa verità: che ogni cangiamento d'una parte altera il carattere della creazione „. “ La musica sacra dovrebb'essere scritta per sole voci. Per ciò antepongo a ogni altro il Palestrina: ma imitarlo è cosa assurda, chi non possegga il suo spirito e la sua fede „. E per i critici questo: “ Per ciò che mi riguarda come artista, non s'è inteso mai ch'io abbia data alcuna importanza a quel che si scrive intorno all'opera mia „. R. G.

P. DE STŒCKLIN, **Mendelssohn** *(Les musiciens célèbres)*. — **Paris, 1907. H. Laurens, éditeur.**

La vita e l'opera: serena quella come questa. L'arte del Mendelssohn non ghermisce l'anima a volo; non la solleva a inebriarsi di luce negli spazi vertiginosi; non la profonda ruinosa negli abissi: la trae, come a diletto, per fioriti meandri, languidamente. Ciò che le appartiene in proprio è il senso del fantastico in quel ch'esso à di leggero, labile, aereo; la sentimentalità, meglio che il sentimento; anzi che il dolore, la melanconia; più che la passione, la tenerezza. Ciò che la distingue dalle altre nella forma è un' accostevole e composta eleganza, una temperata nobiltà d'espressione. “ Mendelssohn fut le chantre de l'âme moyenne, de l'âme bourgeoise, des émotions douces, faciles et bonnes. Il véçut tout à son art, au-dessus des intrigues, des vilenies, des bassesses. Son existence harmonieuse fut épargnée par l'inondation de passion qui ébranle et remplit, mais les éclaboussures de la vulgarité non plus ne l'atteignirent point. Ce que a manqué à cet homme c'est l'éducation de la vie, l'éducation de la souffrance, le souffle puissant qui soulève, l'élan que donne la lutte, l'expérience complète de l'existence, toute la douleur et toute la joie „. Ecco una critica che, finalmente, non è un panegirico. Non è vero, Arturo Pougin? era tempo!

R. G.

CH. VAN DEN BORREN, **L'œuvre dramatique de César Franck: “ Hulda et Ghiselle „.** — **Paris. Fischbacher.**

Diligente delicato e appassionato, l'A. vuole affermare che il compositore delle *Béatitudes*, della Sinfonia in *re minore*, di *Psyché* e di *Rédemption* non fu minore di sè stesso nelle due opere drammatiche dalle quali si intitola il volume. Questo riesce simpatico anche perchè, come il Franck ha diritto alla riconoscenza della giovane scuola francese, così ha diritto alla

maggiore ammirazione di tutti gli intelligenti cultori di musiche: egli è uno degli ultimi Grandi scomparsi.

Dopo una brillante introduzione sui vari periodi dell'attività artistica e sulla psicologia del Maestro, della quale l'A. dice finamente: " il n'est pas possible de rêver une psychologie qui se manifeste par une absence plus caractérisée de sens psychologique „, l'A. passa all'analisi dei libretti e della musica delle due opere. Migliore e più penetrante, forse, la critica dei libretti di quella della musica, nel considerare la quale l'A. mi pare manchi un po' di quella obbiettività spassionata che l'avrebbe condotto a felicemente ritogliere, come era giusto, quella musica, alla protezione, o alla tirannia, della teorica bruta del *leit-motiv*: sono così scarsi i *leit-motive* nell'opera tutt'altro che wagneriana del Franck! E il primo a convenirne è l'A. Avrei poi desiderato di vedere indicato dei vari *leit-motive* il movimento che li affetta alla loro prima comparsa, almeno: so che non si usa, ma è male che non s'usi e il tipo di alcuni *leit-motive* franckiani fa desiderare questa indicazione.

Ma è anche colpa dell'A. che la distinzione, la finezza e il fervore del suo Saggio inspirino il desiderio di una perfezione anche più compiuta. F. T.

Monographien Moderner Musiker, Kleine Essays über Leben und Schaffen zeitgenossischer Tonsetzer mit Portraits. — Leipzig, 1906-07. Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger.

Questi piccoli saggi riassumono ciò che v'ha di più interessante nella vita e nelle opere di parecchi musicisti che oggi, in Germania, passano fra i più distinti. Come opera di consultazione, è seguita con criteri di praticità, che non potranno a meno di essere accolti con certo interesse dal pubblico, in ispecie dei dilettanti. L. TH.

Estetica.

G. RONCAGLI, **Enrico Panzacchi e la musica.** — Modena, 1907. Società Tipografica.

Intorno ad Enrico Panzacchi teorico d'arte e critico metteva conto, proprio, di scrivere un libro? Questo, a ogni modo, è diligentissimo: è, sopra tutto, imparziale. Imparziale così, che consegue un effetto opposto all'intento da cui fu inspirato: dimostra, cioè, non l'eccellenza ma la mediocrità di Enrico Panzacchi critico e teorico d'arte. Il che non torna a biasimo dell'Autore; anzi a lode. R. G.

H. GOUJON, L'expression du rythme mental dans la mélodie et dans la parole. — Paris, 1907. H. Paulin, éditeur.

" La mélodie est l'expression de la pensée au même titre que la parole. Mais tandis que la pensée qui s'exprime dans la mélodie est la pensée affective — le sentiment — la pensée qui s'exprime dans la parole est la pensée intelligible, perceptive ou idéative. Le sentiment est synthétique, il manifeste une condition du sujet où celui-ci prend conscience de son unité personnelle. La pensée intelligible, analytique par nature, oppose à l'unité du sujet sentant une diversité d'états objectifs. Dans l'un et dans l'autre cas l'esprit agit sur la matière de sa pensée suivant une marche inverse. Là où cette matière lui est donnée nue, il cherche à l'expliquer en la diversifiant; là où elle lui est donnée diverse, il cherche à l'organiser en la systématisant. En d'autres termes, l'esprit traite par l'analyse la pensée affective qui est synthétique et par la synthèse la pensée intelligible qui est analytique. Dans l'une il introduit une variété de termes que l'expérience mentale ne lui donnait pas, et ce sont les notes; dans l'autre il constitue des groupes homogènes avec les termes hétérogènes — images, idées, mots — que lui fournissait l'expérience ". Come si costituiscano questi gruppi; da che risulti l'elemento musicale proprio della parola; per quali modi si formi e operi il numero verbale, e a qual legge ritmica esso obbedisca nel libero discorso della prosa: tale è l'oggetto delle indagini che il Goujon compie in questo suo saggio. Anche il prosatore — egli dimostra — è un musico, benchè inconsapevole spesso: inconsapevole, s'intende, non degli effetti, ma delle cagioni. La frase verbale è una costruzione sonora come la frase melodica, se bene non soggetta al pari di questa a una matematica misura. Ma le norme che la governano, perchè men rigorose a punto, son le più ardue a cogliere; e la difficoltà aveva sin qui distolto gli studiosi dal ricercarle. Il Goujon ne rivela oggi alcune: è già gran cosa. Per il rimanente egli ci annuncia un altro lavoro. Attendiamo, con fede. R. G.

Opere teoriche.

G. ARNIM, Müller Brunow. Eine Kritik der Stimmbildung auf Grundlage des " primären " Tones, ecc. — Strassburg i. Els. 1907. C. Bongard.

Müller-Brunow, con la sua teoria del *suono primario*, che è il fondamento per una sicura impostazione di tutti i suoni e quindi della voce, diede a certe scuole di canto tedesche un

indirizzo nuovo, che non è più misconosciuto, come da principio, ma accenna ad avere molti seguaci. Il libro dell'Arnim giudica a dovere gli attributi speciali di questo indirizzo e le discrepanze in cui esso si trova con altre scuole, concludendo per la bontà del metodo. Fra gli studi sull'arte del canto, che seguono un sistema naturale non meno che positivo, questo dell'Arnim appare uno dei più chiari ed ammaestrevoli. L. TH.

T. BANDMANN, **Die Gewichtstechnik des Klavierspiels.** — Leipzig, 1907. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Premetto che di questo libro io non posso dare un giudizio, ma solo esporne la tesi e l'intendimento. Dice l'autore nella prefazione: " Da quando apparve il libro intitolato: *Gli errori fisiologici e la trasformazione della tecnica del pianoforte* del Dr F. A. Steinhausen, Medico generale superiore (Ed. Breitkopf e Härtel), la teoria fisiologica del movimento, nell'arte del suonare il pianoforte, è stata esposta chiaramente e solidamente determinata nelle sue questioni speciali, ed ogni suonatore di pianoforte dovrebbe studiare radicalmente quest'opera „.

. . . .

" Poichè Steinhausen non ha soltanto dimostrato in modo persuasivo la innaturalezza e il controsenso della tecnica delle dita, ma ancora i vantaggi del movimento vibratorio e della tecnica di peso che da esso deriva, così io mi devo limitare ad esporre come questa trasformazione della tecnica si compie praticamente „.

Il Bandmann quindi prende le mosse dalle dimostrazioni fisiologiche del Dr Steinhausen per mostrare la nuova pratica da seguirsi nell'insegnamento del pianoforte: trae cioè da quelle tutte le conseguenze per introdurre un nuovo metodo, che è basato sulla tecnica delle dita. Grado grado viene dunque la nuova teoria applicata ad esercizi ed a studi, compiendo tutta la serie delle varie esperimentazioni fino a studio finito.

La teoria del Dr Steinhausen non è nuova, o almeno nelle sue applicazioni, empiriche se si vuole, essa ha precedenti in una scuola pianistica che esisteva ed aveva seguaci a Berlino, già son più di trent'anni, a lato di quella di Kullak e di Liszt. Certamente, come ricerca ordinata e scientifica, essa appare forse per la prima volta in ben altra forma precisa e persuasiva, e al Bandmann spetta il merito di averne dedotte le teorie e la pratica che mirano ad una riforma nell'insegnamento del pianoforte. L. TH.

J. HELM, Die Formen der musikalischen Komposition in ihren Grundzügen systematisch und leichfasslich dargestellt. Fünfte, durchgesehene Auflage. — Erlangen und Leipzig, 1908. A. Deichert.

Questo libro, di non molte pretese, serve bene però nei primi anni in cui un allievo, assolto il corso d'armonia, si accinge allo studio della composizione. L'A. presenta le forme principali e più semplici, analizzandole ed esperimentandole su frammenti di composizioni classiche. Non essere indotti a varcare i limiti di questa semplicità è forse il pericolo più difficile ad evitarsi, e l'A. vi è riuscito. L. Th.

Strumentazione.

P. LOCHER, Manuale dell'organista. I registri dell'organo in ispeciale riguardo al differente loro timbro di voce e relativi fenomeni acustici ad uso degli organisti ed organari. — Manuali Hoepli.

L'utilità di questa versione italiana del libro del celebre perito d'organi ed organista Carlo Locher è evidente *a primo colpo d'occhio,* come ben disse Arrigo Boito, che per questo Manuale ebbe vive parole di lode.

Nè è necessario, per questo favorevole giudizio, di riportarsi all'assoluta povertà della letteratura italiana contemporanea che tratta di cose organistiche ed organarie, poichè la materia svolta nel Manuale, per quanto esposta in forma sintetica, è densa e ricca di considerazioni pratiche ed opportune, e di utilità indubbia per coloro ai quali il libro è rivolto.

Il libro però, che è un dizionario alfabetico di tutti i registri dell'organo, va giudicato coi criterii speciali che guidarono l'A., il quale ha mirato, più che tutto, a fornire una specie di *vade mecum* per gli organari e per gli organisti che già conoscono la materia. Ond'è che la trattazione sovente riesce frammentaria ed apparentemente non esauriente.

Ma il lettore però può sempre ricollegare insieme, ordinandoli, i diversi brani della trattazione relativa ai diversi punti. Specialmente sensibile risulta però l'accennato difetto nell'esposizione delle varie leggi relative ai fenomeni acustici, le quali forse, anche data la natura del libro, assai più chiaramente sarebbero state lumeggiate se ordinate logicamente e sistematicamente in un capitolo a parte.

Sotto questo punto di vista il bel libro del medesimo Locher " Les jeux d'orgue: leur caractéristique et leurs combinaisons

les plus judicieuses „ appare certo concepito con principii e criterii più razionali ed utili all'insegnante ed allo studioso.

Il " Manuale dell'organista „ però, come già abbiamo detto, ha uno scopo essenzialmente pratico: troviamo in esso una vera miniera di utilissime osservazioni relative alla costruzione, forma ed impiego dei diversi registri, che possono interessare l'organaro e l'organista, il quale ultimo solo con queste cognizioni può formarsi quella base scientifica solida e cosciente necessaria per ideare una buona registrazione.

Qualche miglioramento però potrà ancora essere introdotto nelle successive edizioni, così, tanto per citare un esempio, è certo che in quelle otto paginette dove si parla delle " Combinazioni dei registri „ non sono forse condensate con la dovuta chiarezza e concisione le principali categorie di registrazioni, le quali — per quanto sì numerose da non potere essere enumerate in poche pagine — possono però venire classificate ed ordinate in particolari categorie, a seconda del loro differente carattere estetico ed anche della identità od opposizione della forma e costruzione dei varii registri (aperti e chiusi, armonici e fondamentali, ecc.).

Ma nel suo complesso il libro è prezioso ed è gran ventura che sia venuto a noi, dove organari ed organisti (Filippo Capocci fra gli altri) gli hanno già fatto lusinghiera accoglienza e dove potrà certo diffondersi facilmente al maggior incremento dell'arte e dell'industria.

Il Manuale, al quale accresce interesse una bella prefazione del Maestro Enrico Bossi, è dedicato " A Sua Maestà Margherita di Savoia, Somma cultrice dell'arte dei suoni „.

D. S.

H. PARENT, Répertoire encyclopédique du pianiste. Tome II. — Paris. Librairie Hachette.

Abbiamo parlato molto favorevolmente del primo volume di quest' opera, quattro anni or sono su questa *Rivista*.

L'autrice ha dato ora alle stampe la seconda parte del suo lavoro che tratta degli autori morti entro il 1906 e nati dopo Schumann, e sta preparando un terzo volume concernente i musicisti contemporanei.

Il repertorio è fatto con una cura e praticità veramente straordinaria, e non bisogna confonderlo con uno dei soliti elenchi di musica. Contiene dei cenni critici e biografici sugli autori d'ogni paese, informazioni sui libri speciali che hanno maggiori

notizie biografico-critiche intorno ad un artista od una composizione, e tien conto anche di quei musicisti che non poterono raggiungere la rinomanza perchè tolti troppo presto alla vita, come il Leken, il Kallinikow!

L'autrice per rendere più utile la sua guida, cita per ogni pezzo, non solo l'edizione, ma anche il costo, il grado di difficoltà e il numero delle pagine. — Il volume riuscirà utile a quanti si occupano del pianoforte: agli esecutori che vanno alla cerca di nuovi pezzi (l'autrice ci fa anche sapere che il *tal* pezzo fu suonato a Parigi dal *tale* artista) o alla riesumazione di pezzi caduti in oblio; ai maestri, che possono risparmiare tempo e fatica in ricerche noiose; ed anche ai dilettanti che troveranno nuovo campo di *scorrerie*! B. M.

E. GEORGI, **The Pianist's Guide.** — Leipzig. Pabst.

Una nuova guida di studî, pezzi e musica d'assieme (con aggiunta di opere letterario-musicali) disposta in ordine di difficoltà progressiva. L'autore, che è Professore a Chillan (Cile), dà prova di conoscere bene l'amplissima letteratura del pianoforte, e la sua guida può riuscire utile a chi desideri un elenco di opere non troppo vasto e ben graduato. B. M.

Ricerche scientifiche.

G. ARNIM, **Stimmkrisen und Stimmheilungen.** — Strassburg. Bongard.

Crisi della voce, dice l'Arnim, le alterazioni e le malattie dell'organo vocale che seguono tutte, così per gli individui che cantano come per quelli che parlano, da un falso uso della gola. E in questo piccolo libro l'autore viene diagnosticando le alterazioni in parola e suggerisce i mezzi e i correttivi per prevenirle ed eliminarle. L. Th.

B. ULRICH, **Ein harmonischer Stimmbildner.** — Srassburg, 1906. Verlag von Carl Bongard.

In questo scritto è esposta un'opinione del tutto favorevole alla teoria di Giorgio Armin sulla produzione automatica della voce secondo i principî già noti. Vi si scorge poscia una incresciosa polemica contro gli scritti del D[r] Wagenmann, sulla quale non giova intrattenersi, non interessando, io immagino, i lettori della *Rivista*. L. Th.

Wagneriana.

R. WAGNER, Els mestres cantaires de Nuremberg. Partitura catalana B. Schott's Söhne, Mains. — Barcelona. Associació Wagneriana.

L'associazione Wagneriana di Barcellona ha operato fin qui con criteri molto positivi e molto utili all'espansione della coltura wagneriana, e ciò a differenza di quasi tutte le altre, effimere, inutili e, in parecchi casi anzi, dannose.

Essa ha pubblicato in lingua catalana, questa lingua di cui tutto il mondo sa ormai la rinascenza, le traduzioni di tutti i drammi di Wagner e due partizioni per canto e pianoforte. Essa inoltre sta curando la pubblicazione delle altre e la traduzione delle opere teoriche del Maestro.

La presente edizione dei *Maestri cantori* per canto e pianoforte, in lingua catalana, è una novella prova del vivo e serio contributo di venerazione e riconoscenza che degli uomini veramente coscienti sanno di dovere a un'arte così infinitamente superiore a tutte le passabili cose del presente. È il culto di anime e di cervelli superiori; e noi applaudiamo e c'inchiniamo dinanzi al fatto, persuasi che esso è la migliore dimostrazione dell'aver compreso come si onora Wagner uomo ed artista.

Questa partitura catalana è curata in modo meraviglioso, segnando con complete e scrupolose indicazioni orchestrali gli effetti che seguono ad ogni passo della riduzione.

La pubblicazione è un modello ed un segnacolo; che ne seguano altre dell'istessa specie: ecco il nostro augurio e la nostra gratulazione sincera. L. TH.

G. A. KIETZ, Richard Wagner in den Jahren 1842-1849 und 1873-1875. Zweite Ausgabe. — Dresden, 1907. Verlag von Carl Reissner.

Lo scultore Gustavo Adolfo Kietz, amico personale di Wagner, ha lasciato questo libro di ricordi, che si riferiscono a due epoche piene di vicende, liete e tristissime, nella vita del maestro e piene ancora di equivoci. Doveva essere un testimonio oculare di molti fatti dell'epoca di Dresda e della Rivoluzione, il quale si proponesse di raccontare le cose vere e correggere le leggende, a cui lo stesso contegno e la velleità autobiografica del Wagner potevano aver dato luogo. Quella del Kietz è una pura cronaca della vita professionale, in quei primi tempi, di un artista che lottava per elevarsi e riuscire.

Ma non tanto questa è la parte interessante del libro, quanto

quella che si riferisce ai preparativi dei *Nibelungi* a Bayreuth ed al soggiorno che quivi fece, in continua comunione con Wagner e la sua famiglia, il Kietz nel 1873 e nel 1875-76.

La narrazione vi è semplice come fu la vita stessa dell'artista, il quale per la prima volta conobbe la calma dei giorni vissuti nell'intimità degli affetti e nel bando delle illusioni. E ci attrae e c'incatena talvolta, molto più che del Wagner e de' suoi famigliari noi conosciamo ora tratti umani che ci erano sconosciuti o mal noti. L. Th.

R. BURKNER, Richard Wagner sein Leben und seine Werke. — Jena. Hermann Costenoble.

L'autore di questo libro dimostra di essere un buon conoscitore delle opere di Wagner, ed ha in pari tempo una singolare qualità nel condurre la narrazione e nell'esporre impressioni e opinioni su i fatti e le opere d'arte: cioè una naturale chiarezza ed una bella semplicità di stile. Lontano dalla lode iperbolica e dall'esaltazione obbligata per tutto ciò che concerne l'obbiettivo del suo lavoro, egli vede nella storia, nella letteratura e nella musica come giudice nella materia, in cui si agita quando il suo sentimento d'arte, quando l'osservazione dello psicologo, quando la serenità e la rettitudine dello storico.

Egli è compreso di questa idea: fare amare e intendere Wagner: ma a questa idea egli ha associato una totale indipendenza di intuizione e una naturale inclinazione a popolarizzare le non facili maniere onde l'arte del Maestro si manifesta, cercando le vie più semplici per penetrarne il valore, la bellezza, i simboli, con maggiore virtù di sentimento che di ricerca erudita e sottile. E questo è che fa del suo libro un'opera gradita e rispondente allo scopo. L. Th.

Varia.

Ricordi musicali fiorentini. *Raccolta per gli amatori di musica.* **Riproduzione di programmi. — Firenze, 1907. Brizzi e Niccolai.**

Riguardo questa pubblicazione abbiamo già accennato nella scorsa annata annunziando l'intendimento degli editori. Il fascicolo odierno, secondo della raccolta, contiene i programmi della musica sacra e profana che fu eseguita a Firenze dal febbraio 1906 al giugno 1907. Come pel primo fascicolo, chi credesse trovarvi disquisizioni storico-critiche proverebbe un de-

primente disinganno nello sfogliare il volume; però l'esimio conservatore della Biblioteca del R. Istituto Musicale di Firenze, prof. comm. R. Gandolfi, si è compiaciuto d'inserirvi brevi ma interessanti notizie sulla vita e sulle opere di Luigi Ferdinando Casamorata (1807-1881), che per circa vent'anni diresse tale conservatorio di musica. Così il centenario della nascita dell'egregio musicista non passò del tutto dimenticato nel paese in cui egli svolse un' attività degna dei più grandi elogi. O. C.

A. MONTANELLI, **Pro teatro e ospedale.** — Forlì, 1907. Montanari.

Quarant'anni addietro il Consiglio Comunale di Forlì nel dilemma *Cimitero o Teatro?* votò pel cimitero, che non è ancora finito.

Oggi, mentre si sta erigendo in Forlì un ospedale, il maestro Montanelli propugna anche la costruzione di un teatro, della capacità di 2500 persone, colla spesa di 150 mila lire, e ne pronostica il reddito annuo di 15 mila lire.

Nell'ultima pagina dell'opuscolo leggiamo che " una voce si " diffonde già in paese che il teatro *si farà*! ".

Sicchè tra breve a Forlì saranno contenti vivi, morti e malati.

Nunc est bibendum, nunc pede libero
Pulsanda tellus.....

O. C.

O. NEITZEL UND L. RIEMANN, **Musik-ästhetische Betrachtungen.** — Leipzig. L. Hupfeld.

Non sapevamo che il D[r] Otto Neitzel avesse scritto tanti brevi pensieri sulla buona musica di compositori del presente e del passato. Ci voleva il repertorio della *Phonola* per mettere in evidenza queste così dette considerazioni estetico-musicali e popolarizzarle. Molto vi ha concorso la penna di un altro publicista, il sig. L. Riemann; e noi così abbiamo il repertorio della *Phonola* illustrato da due critici distinti. Tanto meglio, specie per chi ha poco tempo di leggere e di cercare. L. Th.

T. R. CROGER, **Notes on conductors and conducting.** — London. W. Reeves.

L'autore passa in breve rassegna le qualità e i difetti di parecchi direttori d'orchestra, due o tre eccezioni fatte, tutti inglesi; e discute sull'organizzazione di orchestre, su effetti di ubicazione di strumenti e sull'arte speciale del dirigere. Egli si

dimostra molto informato circa i progressi di questa pratica sino dai tempi del suo annunciarsi, come mezzo di espressione, accanto all'arte dei forti compositori. Anche di buoni avvertimenti e di osservazioni specifiche sull'interpretazione che dànno alle parti i singoli suonatori d'orchestra, non manca il suo libro; lo riteniamo quindi utile agli studenti, specie nella parte concreta, che tratta del raggiungimento di effetti orchestrali.

L. Th.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Ars et Labor (Milano).

Novembre. — AGOSTINONI, *Francesco Paolo Tosti e la sua Ortona.*

Giornale dei Musicisti (Milano).

N. 6-7-8. — G. VENEZIAN, *L'evoluzione e la moda nella musica.*

N. 7-14. — CHR. DE BERTIER, *Medaglioni di musicisti francesi e corrispondenze da Parigi,* molto garbate e brillanti.

N. 10. — Prof. ANDREA D'ANGELI (del Liceo Rossini di Pesaro), *Musica di melodramma e musica pura.*

N. 11. — F. PASINI, *Abbozzo di una filosofia per la storia musicale della Grecia.*

N. 12-13-14. — A. OTTORINO, *I primordii dell'opera italiana a Parigi; la "Serva Padrona" di Pergolese.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 142. — BONAVENTURA, *Il nostro comune e la musica.* — ODDONE, *Edvard Grieg.*

N. 143. — EICHBORN, *Una nuova scoperta liutistica.* — BONAVENTURA, *"Paolo e Francesca" di Mancinelli.*

Musica sacra (Milano).

Novembre 1907. — *Perchè il canto fermo si dice il canto proprio della liturgia.* — *Alcune osservazioni sul ritmo nella polifonia vocale classica.* — *L'organista ed il canto del popolo.* — *Organisti ed organari.*

Dicembre. — *Musica italiana.* — *È artisticamente lecito accompagnare il gregoriano?* — *Organisti e organari.*

Gennaio 1908. — *Decreto della Sacra Congregazione dei riti in fatto di Musica Sacra.* — *Alcune osservazioni sul ritmo della polifonia vocale classica.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

Novembre-Dicembre 1907. — K. OTT., *L'innodia Ambrosiana.* — *Les Hymnes du Bréviaire.* — *Romain de Pie V à Urbain VIII (1568-1632).* — Y. DELAPORTE, *Une réforme de l'Hymne au début du XVII[e] siècle.* — G. VALE,

La benedizione " in fine missae " del " Pontificale Romanum " è una importazione mozarabica?

Gennaio-Febbraio 1908. — H. M. Bannister, *Sequenza " in anniversario consecrationis episcopi ".* — G. M. Beyssac, *Motets et Ténors.* — G. Vale, *La cerimonia della spada di Aquileia e a Cividale.* — G. Wilpert, *Una curiosa rappresentazione d'una basilica cristiana.* — Y. D., *La notation grégorienne dans les arts du dessin.*

Santa Cecilia (Torino).

Dicembre 1907. — Sac. F. Milanese, *Studi sull'innologia cristiana.* — O. Ravanello, *Sul ritmo e sull'accompagnamento del Canto Gregoriano.*

Gennaio 1908. — O. Ravanello, *Sul ritmo e sull'accompagnamento del Canto Gregoriano* (cont.). — *Attorno all'Edizione vaticana.*

FRANCESI

Caecilia (Strassburg).

N. 10-12. — X. M., *Catalogo tematico delle composizioni di Franz Xaver Richter, Kappelmeister am Strassbürger Münster (1769 bis 1789).*

N. 11. — L. T., *L'idée de la musique au moyen-âge d'après le Dr. Albert.*

La Revue Musicale (Paris).

N. 21. — *Camille Saint-Saëns et la réouverture des concerts Colonne.* — Richelot, *La pensée musicale. Organisation des études d'histoire musicale en France.*

N. 22. — *" Le Chemineau " de X. Leroux à l'Opéra Comique.* — *Lettre de M. Gandillot sur la théorie de la musique.*

N. 23. — Combarieu, *L'Opéra Comique d'hier et d'aujourd'hui.* — Sabatier, *" Patrie " de Paladilhe: fragments de " La faute de l'abbé Mouret " de A. Bruneau.* — Rougnon, *La prosodie et la musique.*

N. 24. — Combarieu, *Histoire du drame lyrique.* — Masson, *" Les Fugitifs " de M. André Fijan.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 17-18. — C. Mauclair, *Causerie sur Schubert et le lied allemand* (suite). — H. Kling, *Mozart et Voltaire.*

N. 20-21. — Loisel, *Les origines de la Sonate classique* (suite et fin). Interessanti e originali ricerche sull'unità sistematica dell'antica sonata e sulla formazione dello schema tonale e tematico del primo tempo.

N. 20. — M. Daubresse, *L'imagination musicale* (suite).

N. 22. — G. Samazeuilh, *Paul Dukas.* — J. D'Udine, *Images et signes phoniques.*

N. 23. — M. Brenet, *Un nouveau document sur les commencements de l'Opéra russe.* — J. D'Udine, *Encore un mot sur la Clarté* (polemica col Dauriac sul senso dell'espressione " comprendere la musica "). — F. Sternay, *Sur l'Imprécision et le Mouvement dans l'Art musical.* — C. Mauclair, *Les*

chapelles musicales en France (Frammento di un articolo pubblicato nella " Revue ").

N. 24. — F. Sterhay, *Sur l'Imprécision et le Mouvement dans l'Art musical.* — V. Debay, " *Prométhée* " *di G. Fauré.*

N. 1 (1908). — Sévérac, *La Centralisation et les petites Chapelles musicales.* — L. Pouzelle, " *Dardanus* " *de Rameau* (Esecuzione a Digione a cura di V. d'Indy).

N. 3. — A. Mortier, *Le Problème musical* (Che cosa vuol dire " comprendere " la musica? Si comprende o si " sente " la musica?). Vedi numeri precedenti J. D'Udine, Daubresse, Daubiac, ecc.

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 41, 42, 43. — May de Rudder, *La musicalité de Shelley* (seguito e fine).

N. 41. — H. de Curzon, *Le Traité de violon de Joachim.* — *Les ténors français et latins au XIII^e siècle.* — Saint-Saëns, *La clarté.*

N. 44. — H. de Curzon, *Croquis d'artistes: Hector Dufranne.*

N. 45, 46, 47. — M. Daubresse, *Quelques compositres françaises.*

N. 45, 48. — Michel Brenet, *Le répertoire de Piano.* — H. de Curzon, " *Le Chemineau* " *de M. Xavier Leroux à l'Opéra-Comique.*

N. 46. — H. de C., — *Un théâtre d'art international et indépendant.*

N. 47. — A. Goulet, *M. Amalon.*

N. 48. — J. Br., " *Ariane* " *de M. Massenet, au Théâtre Royal de la Monnaie.*

N. 49. — H. de Curzon, *Le septième Concerto de violon de Mozart.* — C. Saint-Saëns, *A propos d'* " *Orphée* ".

N. 50, 51, 52. — Ernest Closson, *Les bases physiologiques de la technique du piano* (parla di un libro di Rodolphe-M. Breithaupt).

N. 50. — H. de Curzon, *A propos du centenaire de* " *La Vestale* " (L'A. desidera che si riprenda l'opera dello Spontini, che a Parigi ebbe già 213 rappresentazioni).

N. 51. — H. de Curzon, " *Iphigénie en Aulide* " *à l'Opéra-Comique de Paris.*

N. 52. — N. Gauthier-Villars, *Georges Bizet, par Adolf Weismann.*

N. 1 (1908). — Michel Brenet, *Morceaux choisis.*

N. 2. — Edward Speyer, *Gasparo Spontini* (Lettres inédites). — J. Br., " *Fortunio* " *de M. André Messager.*

N. 3, 4. — May de Rudder, *Les idées de Hoffmann sur la musique.*

N. 3. — May de Rudder, " *Le Paradis et la Péri* " *de Robert Schumann.*

N. 4. — C. Saint-Saëns, *A propos d'* " *Iphigénie en Aulide* " (Nell'interpretare Gluck si erra circa ai movimenti e soprattutto nella dizione troppo ampia del recitativo).

N. 6, 7. — Ed. Schuré, *Wagner intime.*

N. 6. — J. Br., " *Méphistophélès* " *de Boïto.*

N. 7, 8. — G. Servières, " *Euryante* " *de Weber, à la Schola Cantorum.*

N. 7. — H. de Curzon, *A propos de* " *Castor et Pollux* ". — *Croquis d'artistes: Léon Escalais.*

N. 8. — J. Br., " *Le Chemineau* " *de M. Xavier Leroux.* — C. Saint-Saëns, *La Marguerite de* " *Faust* ".

Le Ménestrel (Paris).

N. 43-50. — A. Pougin, *Monsigny et son temps* (seguito e fine).

N. 43-44. — R. Bouyer, *Petites notes sans portée.*

N. 43-46 47. — P. D'Estrée, *L'âme du comédien: Religion.*

N. 51. — A. Boutarel, *Un legs musical au Musée du Louvre: Portraits historiques de la collection Marmontel.*

N. 52 e 1. — J. Tiersot, *Soixante ans de la vie de Gluck.*

N. 1-2-3-4-5. — J. Tiersot, *Soixante ans de la vie de Gluck.*

N. 8. — A. Boutarel, *Une collaboration manquée: Sporschil et Beethoven.*

Le Mercure musical (Paris).

N. 10, 15 ottobre 1907. — Max Anély, *Musique maori* (L'orchestra si compone di tre stromenti: il flauto, la conca marina e il tamburo. Prevale la misura a due tempi. Abbondano le sincopi. Il ritmo è vivacissimo, fortemente impresso nelle arsi; segnato dallo schioccar delle dita, dal battere delle mani, dai movimenti del corpo, dalla percussione di pietre e di legni. Nella gamma la sensibile è separata dalla tonica da un intervallo d'appena un quarto di tono. Alla musica s'accompagna sempre la danza). — A. Farwel, *Musique américaine.* — A. De Bothe, *Franz Liszt* (cont.). — M. D. Calvocoressi, *Esquisse d'une bibliographie de la musique russe* (Manca ogni cenno dei lavori pubblicati su la materia nella " Rivista musicale italiana „).

N. 11, 15 novembre 1907. — A. Symons, *Richard Strauss* (" En musique Strauss n'a pas d'idées qui soient des principes fondamentaux — je veux dire de grandes idées au point de vue musical, en dehors de leur portée pour l'intelligence et de la valeur qu'elles ont du point de vue non musical — et il force l'intensité de son expression à cause de son manque naturel d'inspiration musicale. Élevez zéro à la neuvième puissance, en définitive vous obtenez zéro, et Strauss bâtit avec de l'eau et fait du pain avec de la poussière „. Tutto l'articolo è una dimostrazione acutissima di questo giudizio). — L. Laloy, *Les idées de Jean-Philippe Rameau sur la musique* (Nella musica del Rameau la ragione è la compagna fedele, anzi la guida, del sentimento. L'opera ne attinge una bellezza regolare, un ardor contenuto, un movimento armonioso; una pura luce per tutto diffusa; una rigorosa unità. È arte *classica*, nel significato francese di questa parola. Da quali principî essa muova e com'essa li traduca in effetto, mostra il Laloy in questo diligentissimo studio). — E. De Bertha, *Franz Liszt* (contin.). — Ricciotto Corrado, *Le drame musical contemporain* (Dall'ultimo capitolo del libro " L'Homme „ di prossima pubblicazione. " Pour notre sensibilité moderne le leitmotiv wagnérien est déjà trop solide, trop precis, trop déterminé. Il faut en briser le moule ainsi que Beethoven et Wagner le firent pour la vieille mélodie méditerranéenne. Il faut aujourd'hui le spiritualiser, le rendre souple, léger, vaste, capable de remplir un espace où des âmes se meuvent, se repoussent ou s'accouplent, capable de devenir atmosphère musicale „. Solo tra i musicisti latini il Debussy à compreso questo còmpito e l'à attuato).

N. 12, 15 dicembre 1907. — E. Poirée, *La Société internationale de musique en 1907.* — A. Bachmann, *Paganini* (1ª parte: La vita). — L. Laloy, *La notation musicale* (In favore della semplificazione proposta da M. Hourtstout nell'opuscolo *Notation musicale autonome*).

Le Progrès Artistique (Paris).

G. Blechmann, *La vie de Pierre Tschaïkowsky* (seguito).

Le Théâtre (Paris).

Octobre II. — De Curzon, *M.me Marie Delna.* — *“ La Vivandière „ de B. Godard.*

Novembre I. — *Quinzaine théâtrale.*

Id. II. — *“ Le manteau du roi „ de J. Aicard*, musique de scène de J. Massenet.

Décembre I. — De Curzon, *Marie Sasse, Sophie Cruvelli.*

Id. II. — *“ Le Chemineau „ de Leroux à l'Opéra Comique.*

TEDESCHI

Die Stimme, *Centralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene* (Berlino).

H. v. d. Pfordten, *Wie singt man Hugo Wolf?* — R. Hövker, *Eine tonpsychologische Studie über “ Kommt ein Vogel geflogen „.* — H. Morel, *Karl Hermann und seine Lehre der Stimmbildung.* — B. Stein, *E. Grieg und seine Bedeutung für die Musik, insbesondere für den Gesang.* — Rassegna — Notiziario.

Musikalisches Wochenblatt — Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 44. — Dr. Wolfgang A. Thomas, *Ueber Musik und Leben.* — Bernard Scharlitt, *Ein Brief und Fragebogen an die Schwester Chopins.*

N. 45. — Erich Kloss, *Wilhelm Tappert.*

N. 45, 46, 47, 48. — Dr. Heinrich Touaillon, *Psychologische Streifzüge eines Musikers.*

N. 45. — A. Chybinski, *Bülow, Lindpaintner und die Kapellmeisterfrage.*

N. 46. — Franz Dubitzky, *Eine Berichtigung zur “ Neuen Notenschrift „.*

N. 47. — Adolf Prümers, *Eine Nachschrift zu “ Schule und Praxis des Operndirigenten „.*

N. 48. — *Ein unbekannter Brief Mozarts. Nach dem “ Daily Telegraph „ mitgeteilt von Ludwig Frankenstein.* — Erich Kloss, *Berliner Musik-Glossen.*

N. 48, 49. — Kurt Mey, *R. Wagner und G. Rossini.*

N. 49. — Erich Kloss, *Theodor Bertram.* — Dr. Richard Batka, *Mozart als Verdeutscher seines Don Juan.*

N. 49, 50. — Ernst Challier, *Die Lieblingsdichter der Deutschen Komponisten im Bilde der Statistik zusammengestellt.*

N. 49. — Max Chop, *Was wird aus Wilhelm Tapperts Lebenswerk?*

N. 50. — Adolf Prümers, *Wenn das Salz dumm wird!*

N. 51-52. — Weihnachts-Nummer: *Das Moment der Versöhnung in der Komödie. Eine Weihnachts-Betrachtung.* Von Hans von Wolzogen. — *Weihnachtsspiele und Weihnachtslieder.* Von Max Puttmann. — *Alt-Englische Weihnachtsspiele.* Von Fritz Erckmann. — *" Stille Nacht, heilige Nacht ". Seine Entstehung mitgeteilt.* Von Th. Rohmann. — *Musik und Dichtung.* Von Karl Röttger. — *Weihnachtstage aus R. Wagners Leben.* Von Erich Kloss. — *Weihnachtsliteratur.* Von Prof. Emil Krause.

N. 1 (1908). — *Max Reger als Retter in der Not!* Von Dr. Carl Mennicke (Fra le tante polemiche pro e contro R. Strauss sorse anche Reger in difesa di Strauss, combattendo in modo violento le idee di H. Riemann; e di ciò l'A. fa al Reger severo rimprovero). — *Emil Sauer als Komponist.* Von August Stradal.

N. 2, 3, 4, 5, 6, 8. — *Altenglische Volkslieder und Balladen.* Von Fritz Erckmann.

N. 2. — *Max Mikorey.* Von Ernst Hamann (Necrologio).

N. 3. — *Der Bayreuther Nachrichtendienst.* Von Prof. Eduard Reuss.

N. 4. — *Hermann Kretzschmar* (Zum 60. Geburtstage). Von Eugen Segnitz.

N. 4, 5. — *Eine Glanzperiode der Berliner Oper.* Von S. Rosenthal.

N. 4. — *Paris Musik-Glossen.* Von Dr. Arthur Neisser.

N. 5. — *Henry J. Wood.* Von Fritz Erckmann.

N. 5, 6. — *Sprachmelodie und Gesangsmelodie.* Von Rich. Noatzsch.

N. 6, 8. — *Edward Mac Dowell †.* Von H. Richter Austin. — *Die kunstgerechte Bearbeitung einer Komposition.* Von Prof. Emil Krause.

N. 6, 8. — *Die rhythmische Verhältnisse des I. und III. Satzes in Beethovens V. Symphonie C moll.* Von Hofrat Prof. Carl Schroeder.

Signale für die Musikalische Welt (Lipsia-Berlino).

N. 1 (1908). — A. Spanuth, *Das Musikjahr 1907.* — O. Neitzel, *" Solea "* (Opera di J. de Lara). — *Corrispondenze — Recensioni, ecc.*

N. 2. — A. Spanuth, *Lilli Lehmann's Antwort.* — *Recensioni.* — *S. a. r.*

N. 3. — A. Spanuth, *Das neue Hoftheater in Weimar.* — Leichtentritt, *Hermann Kretzschmar sechzigster Geburtstag.*

N. 4. — A. Spanuth, *Zum Verfall der Gesangskunst.* — *S. a. r.*

N. 5. — A. Spanuth, *Siegfried Wagner's neue Oper " Sternengebot ".* — *S. a. r.*

Zeitschrift für Instrumentenbau (Lipsia).

N. 7. — H. Th. Kohl, *Reisebericht* (Verband deutscher Klavierhändler). — *Zum 100jährigen Bestehen der Firma Hug und Co. in Zürich.*

N. 8. — M. Möckel, *Verband deutscher Klavierhändler: Künstler-Gutachten und Vorführungs-Konzerte.* — *Die Konzertorgel des neuen Blüthner Saales in Berlin.*

N. 9. — M. Möckel, *Fachmännische Gutachten und Experiments-Beweise.* — M. B., *Deutschlands Aussenhandel in Musikinstrumenten in den ersten drei Quartalen 1907.*

N. 11. — W. Altenburg, *Neue Fortschritte im Klarinettenbau.* — P. Heubner, *Die Musikinstrumenten-Branche in der Gewerbestatistik.*

N. 12-13. — H. Mund, *Historische Nachrichten über die Kirchenorgeln in Halle a. S.*

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Lipsia).

Fasc. 3. — P. Moos, *Psychologische Musikästetik.* — " *Harmony* " *versus* " *Counterpoint* " *in theaching.* — H. Riemann, *Schlüssel der altbyzantinischen Neumenschrift.* — *Muffat's Componimenti.* — A. Heuss, *Mozart's siebentes Violinkonzert.* — Conferenze — Notizie — Recensioni, ecc.

Fasc. 4. — N. Wustmann, *Zwei Messiasprobleme.* — K. Nef, *Kunstlied und Volkslied.* — N. Kilburn, *The recent London* " *Promenades* ". — P. Wagner, *Ueber Choralrhytmus.* — S. a. r.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

N. 444. — *National Hymns.* — L. Harvard, *The opportunity of the Promenade Concerts.* — H. Autcliffe, *Schumann: A German event.* — D. C. Parker, *The reformer in music.* — J. A. Browne, *From John Banister to Henry J. Wood.* — Reviews of New Music and New Editions — Musical Notes — Musica.

N. 445. — *The year 1907.* — Fr. Niecks, *The difficulties of the young music teacher.* — A. L. A. M., *A new store-house for teachers.* — E. J. Dent, *Jacopo Calascione and the band of Venice.* — S. a. r.

Musical Courier (New York).

N. 1446. — Blumenberg, *Reflections on Quartets, Business, etc.* — L. Liebling, *Variations.* — Corrispondenze dai principali centri d' Europa e d'America. — S. a. r.

N. 1448. — Corrispondenze e articoli varî di interesse locale americano.

N. 1449. — Blumenberg, *Reflections, On moments musical.* — *Hammerstein and the press.* — Corrispondenze — S. a. r.

N. 1450. — Interessante rubrica editoriale sopra varie questioni artistiche. — S. a. r.

N. 1451. — Blumenberg, *Reflections on reflections and deflections.* — L. Liebling, *Variations.* — Corrispondenze. — S. a. r.

The Etude (Filadelfia).

N. 1 (1908). — Carl Reinecke, *My pupils and myself.* — C. Schmidt, *Course of self-study for piano.* — L. C. Elson, *What music owes to dancing.* — J. F. Cooke, *The career of the concert singer.* — Ch. A. Fisher, *The private teacher in his relation to music in the public schools.* — N. J. Corey, *Theacher's Round Table* — Musica.

The Musical Times (Londra).

Febbraio. — M. D. Calvocoressi, *Claude Debussy*. — F. G. E., *The British Museum Library*. — Occasional Notes — Reviews — Corrispondenze — Musica.

The Musician (Boston).

N. 1 (1908). — N. G. Fitz-Gerald, *Paderewski as a country squire*. — T. P. Currier, *Economical methods in piano practice*. — C. v. Sternberg, *Old Works in new interpretations*. — S. a. r. — Musica.

NOTIZIE

Istituti Musicali.

*** **Bologna.** — *Liceo musicale.* — Il 23 gennaio il prof. Mugellini ha tenuto una conferenza sui *Nuovi principii fondamentali nella tecnica del pianoforte*. Sullo stesso argomento esso tratterà ampiamente in uno studio che sarà pubblicato nel prossimo fascicolo della " Rivista ".

Opere nuove e Concerti.

*** Il fascio di opere nuove:

" *Fortunio* ", di Messager.
" *Angelus* ", di Ed. Woodall Nailov.
" *Solea* ", di I. de Lara.
" *Donna Diana* ", di Recznicek.
" *Zolotoi Pietonchock* ", di Rimsky-Korsakoff.
" *Honny soit qui mal y pense* ", di Wolf-Ferrari.

*** A Monaco di Baviera, l'opera *Don Chisciotte*, libretto di Georg Fuchs, musica di Anton Beer-Walbrunn.

*** Ad Amburgo, l'opera *Sternengebot* (la legge degli astri), di Siegfried Wagner.

*** A Dresda, *Acté*, poema e musica del violinista spagnuolo Joan Massén.

*** A Genova, *Eidelberga mia!*, opera in 4 atti di Ubaldo Pacchierotti; il soggetto è tolto dalla commedia di Meyer-Förster.

*** A Parigi il Colonne eseguì in un concerto il quarto atto della tragedia musicale *Oméa*, poema e musica di Arthur Coquard.

Monumenti.

*** Il 29 ottobre 1908, ricorrendo il 121° anniversario della prima rappresentazione del " *Don Giovanni* " a Praga, verrà inaugurata nella loggia di quel vecchio teatro provinciale, la statua in bronzo di Mozart, opera del Prof. Franz Metzner.

Varie.

*** La strada di Berlino, già designata coi N[i] 2 e 4, porta ora il nome di Josef Joachim.

*** Max Schillings è successo al Pohlig nel posto di direttore d'orchestra all'Opera reale di Stuttgart.

*** A Boston si erigerà tra breve un nuovo teatro per l'Opera colla spesa di cinque milioni di lire.

*** A successore di Joachim, come insegnante di violino all' *Hochschule* di Berlino, è stato nominato il violinista Henri Marteau.

*** La fabbrica di pianoforti Pleyel, di Parigi, ha festeggiato il centenario della sua fondazione.

*** A Vienna il direttore Ferd. Löwe presentò " *La mer* " di Debussy, che il pubblico accolse freddamente.

*** Engelbert Humperdinck trasforma in opera completa la favola scenica *Die Königskinder*, per la quale aveva già composto una musica d'accompagnamento.

*** La ditta editrice Hug di Zurigo ha festeggiato in novembre il centenario della sua fondazione.

*** A Vienna si pensa già a celebrare nel maggio del 1909 il centenario della morte di Haydn.

*** F. Weingartner ha l'intenzione di rappresentare a Vienna l'opera " *Undine* " di Hoffmann.

*** Il quarto *Bachfest* tedesco sarà Chemnitz dal 3 al 5 di ottobre,

Necrologie.

*** L'ultimo figlio di Lortzing, l'attore Giovanni Lortzing, morì sul finire dello scorso anno a Berlino.

*** Max Mikorey, cantore all'Opera di Monaco.

*** Augusto Wilhelmi, grande violinista.

*** Ed.-Mac Dowell, eccellente compositore americano.

*** A Tunisi, il violinista Charles Dancla.

*** A Pietroburgo, la cantante Torrigi-Heiroth.

*** Presso Parigi, il baritono Delle Sedie.

*** A Parigi, il violinista-compositore Richard Hommer.

*** A Dessau, il cantante Max Mikorey.

*** A Vienna, il cantante Louis von Bignio.

*** A Milano, il violoncellista e compositore Gaetano Braga, in età di anni 78.

*** A Bayreuth, il cantante Theodor Bertram, assai noto quale interprete wagneriano.

*** A Londra, il violinista Augusto Willhelmy, un dì famoso, e che fu nel 1876 primo violino alle rappresentazioni della *Trilogia* a Bayreuth.

*** A New York, il compositore Edward Mac Dowell.

*** A Parigi, Georges Pleiffer, pianista e compositore, d'anni 72; era uno dei capi della casa Pleyel e presidente della *Société des Compositeurs de musique.*

*** A Bruxelles, la signora Emile Blauwert, pianista.

*** A Vienna, la famosa cantante Paolina Lucca.

*** A Praga, Rudolf von Prochaska, storico musicale.

*** Carlo Andreoli, compositore e pianista insegnante fra i più riputati; curò edizioni di classici, promosse concerti e a Milano s'acquistò grandi benemerenze per la coltura musicale.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Filipponi A., *Lezioni elementari di acustica ad uso degli istituti musicali.* Spoleto, Tip. Panetto e Petrelli. In-8°. L. 1.

Montanelli A., *Noterelle artistico-musicali.* Forlì, Tip. Montanari. In-8°. L. 3.

Roncaglia G., *Enrico Panzacchi e la musica. Appunti e discussioni.* Modena, Soc. Tip. Modenese. In-8°. L. 2,50.

FRANCESI

Bouyer R., *Un contemporain de Beethoven. Obermann précurseur et musicien.* Paris, Fischbacher. In-8°. Fr. 3.

Curzon H. de, “ *Grétry* „. Paris, Renouard. In-12°. Fr. 2,50.

Danguenger, *Premier enseignement musical basé sur la méthode modale chiffrée.* Paris, Hachette. In-8°. Fr. 1,50.

Lobe-Sandré, *Le bréviaire du musicien.* Paris, Coustallat. In-16°. Fr. 2.

Prod'Homme J. G., *Paganini.* Paris, Renouard. In-12°. Fr. 2,50.

Rolland R., *Vie de Beethoven.* Paris, Hachette. In-16°. Fr. 2.

— *Le livre d'or du Centenaire de Hector Berlioz.* Illustré de 3 portraits etc. Paris, H. Floury. In-4°. Fr. 25.

Schneider L., *Massenet. L'homme, le musicien.* Paris, L. Carteret. In-8°, con fig. Fr. 25.

Stoecklin P. de, *Mendelssohn.* Paris, Renouard. In-12°. Fr. 2,50.

Stoullig E., *Les annales du théâtre et de la musique.* 32e année, 1906. Paris, Ollendorf. In-18°. Fr. 3,50.

TEDESCHI

Beethoven L. van, *Sämtliche Briefe u. Aufzeichnungen*, 3. Bd., 1823-1827. Wien, C. W. Stern.

Below S., *Leitfaden der Pädagogik enth. Psychologie u. Logik, Erziehungslehre, allgemeine Unterrichtslehre*, Leipzig, Breitkopf.

Brahms J., *Briefwechsel*, 4 Bd. Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft.

Braune H. L., " *Der Ring des Nibelungen* „. *In Bildern dargestellt.* Leipzig, C. F. W. Siegel.

Breuning G., *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven aus seiner Jugendzeit.* Berlin, Schuster u. Loeffler.

Bülow H., *Briefe u. Schriften.* Hrsg. v. Marie V. Bülow, Bd. 6-7, 1880-1886. Leipzig, Breitkopf.

Bürkner R., *R. Wagner, sein Leben u. seine Werke.* Jena, H. Costenoble.

Diettrich-Kalkhoff F., *Geschichte der Notenschrift.* Jauer, O. Hellmann.

Friedrichs E., *Aus dem Leben deutscher Musiker. Biographien der Grossmeister deutscher Tonkunst.* Braunschweig, Wollermann.

Helm J., *Die Formen der musikalischen Komposition, in ihren Grundzügen systematisch u. leichtfasslich dargestellt.* 5. Aufl. Leipzig, A. Deichert Nachf.

Hochmann F., *Die Modulation mittels gemeinschaftlicher Akkorde auf arithmetischer Grundlage.* Erlangen, H. Metzer.

Jadassohn S., *Musikalische Kompositionslehre.* II. Th. *Die Lehre v. der freien Komposition.* 5. Bd. *Lehrbuch der Instrumentation*, 2 Aufl. Leipzig, Breitkopf.

Kalbeck M., *Johannes Brahms.* 2. Aufl. Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft.

— *Sänger-Kalender, schweizerischer f. d. J. 1908*, 1. Jahrg. Zürich, Orell Füssli.

— *Notiz-Buch f. Musikdirektoren f. d. J. 1908.* Berlin, A. Parrhysius.

— *Notiz. u. Taschenbuch f. Musikdirigenten f. d. J. 1908.* Berlin, A. Parrhysius.

— *Sänger-Kalender, allgemeiner, u. Jahrbuch der deutschen Vokalmusik.* Zürich, Orell Füssli.

Keller O., *Geschichte der Musik.* München, A. H. Müller.

Kreowski E. u. E. Fuchs, *Richard Wagner in der Karikatur.* Berlin, B. Behr.

Mitterer J., *Praktische Chorsingschule insbesondere zur Heranbildung tüchtiger Kirchenchöre.* Regensburg, A. Koppenrath.

Moser A., *Joseph Joachim.* Ein Lebensbild. Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft.

Neitzel O. u. L. Riemann, *Musik ästhetische Betrachtungen.* Leipzig, L. Hupfeld.

Noatzsch R., *Zur Geschichte des Klaviers.* Langensalza, H. Beyer.

Ophüls G., *Brahms-Texte.* Vollständige Sammlg. der v. J. Brahms componirten u. musikalisch bearb. Dichtgn. 2. Aufl. Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft.

Prosnitz A., *Handbuch der Klavierliteratur 1830 bis 1904.* Wien, L. Dollinger.

— *Wagner-Kalender f. d. J. 1908.* Hrsg. v. der " Musik „. Berlin, Schuster u. Loefler.

Riemann H., *Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15-16 Jahrh.* Lagensalza, H. Beyer u. Söhne.

Riemann W., *Das Klavierbuch. Kurze Geschichte der Klaviermusik. u. ihrer Meister.* München, G. D. W. Callwey.

Scharwenka X., *Methodik des Klavierspiels.* Leipzig, Breitkopf.

Schildknecht's J., *Orgelschule f. Präparandenschulen, Lehrerseminarien u. Kirchenmusikschulen.* Regensburg, A. Coppenrath.

Seidl A., *Vom Musikalisch-Erhabenen. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst.* 2. Aufl. Leipzig, C. F. Kahnt.

Steinhausen F. A., *Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten.* Leipzig, Breitkopf.

Stephani H., *Das Erhabene insonderheit in der Tonkunst u. das Problem der Form im Musikalisch-Schönen u. Erhabenen.* Leipzig, C. F. W. Siegel.

Strauss F., *Opernführer.* Berlin, A. Weichert.

— *Bach-Jahrbuch 1906.* Hrsg. v. d. Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, Breitkopf.

Vagel W., *Die Musik im Täglichen Leben.* Langensalza, H. Beyer.

— *Wagner-Kalender 1908, aus Anlass des 25. Todestages Richard Wagners 13/II 1883-13/II 1908*, hrsg. v. M. Krause. Charlottenburg, Virgil-Verlag.

Wagner R., *Bayreuther Briefe (1871-1883).* Berlin, Schuster u. Loeffler.

— *Beethovenjahrbuch.* Hrsg. v. T. Frimmel. München, G. Müller.

Weinberger K. J., *Handbuch f. den Unterricht in der Harmonielehre.* München, C. H. Beck.

Weissmann A., *Bizet.* Berlin, Marquardt.

Zimmermann F., *Einheitliche Gesangskunst.* Strassburg, J. Singer.

INGLESI

Duncan E., *The Story of Minstrelsy.* London, W. Scott.

Gilman L., *Stories of Symphonie Music.* London, Harper.

Kobbe G., *How to Appreciate Musik.* London, Sisley.

Prout E., *Some notes on Bach's church-cantatas.* Leipzig, Breitkopf.

Röckl S., *What does R. Wagner relate concerning the origin of his Nibelungen poem and how does he interpret it? 1853-1903.* Leipzig, Breitkopf.

Upton G. P., *The Standard Operas. Their Plots, their Music, and their Composers.* London, Hutchinson.

Walker E., *A History of Music in England.* London, Clarendon Press.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Bizet Georges. — Op. 22. *Jeux d'enfants.* Pièces pour piano à 4 mains. Nouvelle édition choisie, revue et soigneusement doigtée par Adolph Ruthardt. — Leipzig und Zürich. Gebrüder Hug & C°.

Sono otto pezzi: *L'Escarpolette, La Toupie, La Poupée, Les chevaux de bois, Trompette et Tambour, Colin-maillard, Petit mari, petite femme, Le Bal.* Il nome popolarissimo del compositore li raccomanda ai principianti, che vi troveranno l'effetto più brillante congiunto alla facilità d'esecuzione.

Menter Sofie. — Op. 4. *Tarantella* pour piano. — Leipzig, Rob. Forberg.

Moulaert Raymond. — *Sonate* pour Orgue en *Re min.* — Berlin, E. Bote & G. Bock.

Non vi è ancora l'originalità del linguaggio musicale; in compenso l'opera procede sciolta nello stile e piace per l'animazione. Così nel primo tempo e nell'*Andante*; nella *Fuga* l'ampiezza del tema lascia sperare di più. L'opera venne premiata dall' " Académie Royale " del Belgio.

Reger Max. — Op. 76. Band III. *Schlichte Weisen.*

Op. 97. *Vier Lieder.*

Op. 99. *Sechs Präludien und Fugen* für Klavier zu zwei Händen. — Leipzig. Lauterbach und Kuhn.

Introduction und Passacaglia für Orgel. — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

In Reger, grande maestro nella forma della fuga, siamo curiosi di vedere come egli si esprima anche in saggi di sviluppo più modesto e accessibili alla maggioranza degli esecutori; nè l'aspettazione è delusa nei sei Preludi e Fughe; due numeri (2° e 5°) appartengono al genere brillante; il carattere personale del maestro è più evidente nelle pagine d'inspirazione grave: così nei numeri 1° — squisito il preludio — 3°, 4°, e 6°, dove al pensiero s'associa così bene lo stile armonico.

La *Passacaglia* per organo, opera di non grande sviluppo, occupa un posto secondario fra le composizioni di Reger. Il terzo fascicolo delle *Schlichte Weisen* contiene sei melodie, non particolarmente notevoli in confronto alle precedenti. L'artista si rileva più completo e nella ricchezza della sua vena nei *Vier Lieder*, op. 97; fine in *Das Dorf*, elegante elaborato nel *Wiegenlied*, veemente in *Ein Drängen*, grazioso e originale in *Der bescheidene Schäfer*: ecco l'arte raffinata che in lui ammiriamo.

Renner Willy. — Op. 3. *Vier kleine Stücke* fur Klavier. — Leipzig und Zürich, Febrüder Hug & C°.

Senza pretesa, facili e non privi di garbo.

Schultz-Adaïewsky Ella von. — *Vier Lieder für eine Singstimme mit begleitung des Pianoforte.* — Berlin, N. Simrock,

Il primo di questi canti, *Schöneitszauber*, su testo di Platen, presenta un rigoroso adattamento del ritmo musicale al metro del verso ed è quel medesimo di cui parlammo nel 2° fascicolo, anno 1894, a pag. 359. Questa è una nuova edizione per voce di tenore.

Autori antichi.

Beethoven. — *Elf Wiener Tänze für 7 Streich- und Blasinstrumente. Zum erstenmal herausgegeben von Hugo Riemann.* Partitur: 3 Mark n. — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Secondo Schindler, Beethoven, quando nel 1819 in Mödling attendeva alla composizione del *Credo* della *Messa solenne*, venne da una società di sette suonatori che davano concerto in una trattoria pregato di scrivere per loro della musica da danza; il Maestro acconsentì. Ma la partitura andò perduta. Il D.r Riemann dimostra con molte ragioni come le danze ora pubblicate, trovate anonime accanto a una partitura di Weber nell'Archivio della " Tomasschule „ a Lipsia, sieno da attribuirsi a Beethoven e sieno quelle appunto di cui parla Schindler; e ne argomenta dall'affinità colle *Bagatelle*, Op. 119, e dal carattere della strumentazione. La raccolta comprende quattro walzer, cinque minuetti e due *Laenderer*; musica semplicissima nella linea melodica e strumentata con raffinatezza; e si corre col pensiero ai miracoli che il Maestro ha creato su motivi così facili nel finale dell'*Eroica* e nelle variazioni per pianoforte!

***Madrigale** berühmter Meister de 16-17 Jahrhunderts; in Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen von W. Barclay Squire.* Due volumi a Mk. 3. — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

La partitura è in notazione moderna; al testo inglese o italiano è aggiunta la traduzione tedesca. Crediamo più utile indicare il contenuto della preziosa raccolta. Nel primo volume: Thomas Bateson, *Sister, awake*; Id., *Have I found her.* — William Byrd, *I thought that Love had been a boy.* — John Dowland, *Shall I sue, shall I seek for grace?*; Id., *Say, Love, if ever thou didst find.* — Orlando Gibbons, *What is our life?* — Thomas Morley, *Come, lovers, follow me*; Id., *I will no more come to thee.* — Thomas Tomkins, *Fusca, in thy starry eyes*; Id., *See, the shepherds' Queen.* — John Ward, *Hope of my heart.* — John Wilbye, *Down in a valley.* Nel secondo volume: Jacob Archadelt, *Il bianco e dolce cigno.* — G. G. Gastoldi, *Al mormorar.* — H. Chr. Haiden, *Mach mir ein lustigs Liedelein.* — H. L. Kassler, *Luce negli occhi.* — Clement Jannequin, *Petite nymphe folâtre.* — Orlando di Lasso, *Quand mon mari.* — Claude le Jeune, *O occhi manza mia*; Id., *O vilanella,* — L. Marenzio, *Scaldava il sol*; Id., *Scendi dal Paradiso.* — J. P. Sweelinck, *Madonna con questi occhi*; Id., *Poi che voi non volete.* — Orazio Vecchi, *Il bianco e dolce cigno.* — Hubert Waelrant, *Musiciens qui chantez.* — Giaches de Wert, *Chi salirà per me.*

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

MEMORIE

Baldassare Galuppi.

Note bio-bibliografiche.

(Cont. e fine, vedi vol. XIV, fasc. 2°, pag. 333, anno 1907).

Sin dal 1763 Caterina II (che non amava la musica e tuttavia chiamò successivamente alla sua corte parecchi celebri compositori italiani), per mezzo dell'ambasciatore veneto a Vienna avanzava proposizione di commercio ed in pari tempo faceva domanda al Senato della Repubblica allo scopo di ottener Galuppi per 3 anni, con 4000 rubli di stipendio, oltre all'intera bisogna del vivere. Il Senato accondiscese alla domanda della Czarina l'11 giugno 1764; e, secondo l'ordine ricevuto, con *terminazione* (ossia decreto) 9 giugno 1765 i Procuratori di San Marco diedero licenza a Galuppi di recarsi in Russia, conservandogli non soltanto il posto, ma lo stipendio ancora (400 ducati), e ponendogli il solo obbligo di inviare ogni anno una messa nuova pel S. Natale (1).

Galuppi condusse con lui distinti suonatori e cantanti. Prima di partire avea atteso ad una radicale riforma della cappella cui presiedeva, fissandone il numero dei membri, determinando stabilmente gli stipendi rispettivi, e stabilendo nuove discipline per le ammissioni. Fece pensionare cantanti e suonatori ormai inetti, introducendone nuovi e valenti: tra i cantori chiamò al servizio della Cappella

(1) *Storia documentata di Venezia di* S. Romanin... Tomo VIII. Venezia, dalla tipografia di Pietro Naratovich, ... 1859 — p. 152, nota 6. — Caffi, *op. cit.*, I, 388.

Gaspare Pacchiarotti, il contralto (?) Ferdinando Pasini ed il tenore Pietro de Mezzo (1). I provvedimenti di Galuppi ebbero la sanzione dei Procuratori di San Marco colle *terminazioni* (decreti) 28 febbraio, 8 ottobre e 15 dicembre 1765.

Quando partì Galuppi per la Russia? Taluni indicano l'anno 1765, ed altri il 1766. In mancanza di notizie positive si ricorderà come al teatro di Corte di Pietroburgo il 20 maggio 1766 si diede di Galuppi la *Didone abbandonata* (cfr. n. 69), quella certa opera cui si riferisce l'aneddoto della tabacchiera: a tale epoca Galuppi doveva già trovarsi colà. Negli anni 1766, 1767 e 1768 gli oratorî pel Coro degl'Incurabili vennero composti da Giovanni Francesco Brusa (Cicogna, V, 321-22).

Nel 1766 infine ha luogo in Italia la recita d'un'opera di Galuppi che non pare sia stata precedentemente eseguita, e cioè:

115. **La cameriera spiritosa**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Carlo Goldoni. — Milano, teatro Ducale, autunno 1766.

Parti serie: *Contessa Marianna*, Francesca Perez.
Leandro, Antonia Benzoni.
Parti buffe: *Lucrezia*, Rosa Barattieri.
Bertolina, Nunziata Stelzer.
Costanza, Maria Bossa.
Pasquino, Francesco Bussani.
Cavaliere della Piuma, Ambrogio Ghezzi.
Conte Filiberto, Giacomo Lambertini.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia.

Si tratta della recita originale o d'una semplice replica? Senza fare recise affermazioni, si ricorderà soltanto che il medesimo dramma di Goldoni, col titolo *L'astuzia felice*, venne eseguito nel 1750 al

(1) Distinto cantante e compositore. Di lui la Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna possiede " Duetti dodici da studio „ (per due soprani), che dànno occasione all'estensor del *Catalogo* (volume III, p. 224) di scrivere: " Questo ignoto compositore si palesa in questi duetti più che mediocremente versato e nel canto e nel contrappunto. Le due parti sono sorrette da un semplice basso assai ben fatto „. Nell'opera-centone *Issipile*, data al S. Carlo di Napoli il 26 dicembre 1763, hannovi di lui due arie. Dal 1754 al 1773 cantò sui principali teatri della penisola. — Il Caffi, *op. cit.*, I, 390 e II, 47 e 48, lo ricorda come basso, ma è certamente in errore. Neanche la qualifica di tenore ch'egli dà al Pasini dovrebbe esser esatta. Il de Mezzo era soprannominato *della Bragola*.

teatro Carignano di Torino. Nel libretto (esemplare alla Biblioteca Civica di Torino) il maestro non è nominato. Notisi che Galuppi nel 1750 fu a Torino (cfr. n. 59).

La *Cameriera spiritosa* venne data a Praga, Kgl. Theater in den Kotzen, nel 1769, col titolo *Il cavaliere della piuma*, ed a Trieste, Cesareo Regio Teatro di S. Pietro, l'autunno 1770, col titolo *Il cavaliere della piuma* ossia *La cameriera brillante* (1).

In Russia Galuppi dovette certamente comporre parecchie opere: ma si ha notizia d'una soltanto:

116. **Ifigenia in Tauride**, opera seria, poesia di Marco Coltellini. — Pietroburgo, teatro di Corte, lunedì 2 maggio 1768.

Partitura ms. alla Biblioteca Universitaria di Königsberg in Prussia.

La data del ritorno di Galuppi in Italia trovasi variamente indicata col 1768 e 1769: v'ha perfino chi la fissa al 1770 (von Wurzbach) od al 1771 circa (Kade, *op. cit.*, I, 284). Un brano d'una lettera di Johann Adolph Hasse all'abate Giammaria Ortes, in data di Vienna, 22 ottobre 1768, permette di affermare con sicurezza che Galuppi ritornò in patria nell'autunno del 1768 (2). Suo successore a Pietroburgo fu Tommaso Traetta (3).

---

(1) Secondo il Burney (IV, 539-40) le opere scritte da Galuppi sino alla partenza per la Russia superavano la settantina. Risulta peraltro che ne aveva già date alle scene non meno di 115.

(2) Nella citata lettera, l'Hasse parlando all'amico Ortes dell'opera *Piramo e Tisbe* cui attendeva, scrive difatti: " Il sig. Maestro Buranello, che fu qui di passaggio, mi fece l'onor di sentirne una prova ". Cfr. G. M. Urbani de Gheltof. *La " Nuova Sirena " e il " Caro Sassone ". Note biografiche.* In Venezia MDCCCXC [Tipografia Success. M. Fontana] — a p. 63.

(3) Traetta non dovette partire per la Russia al principio del 1768 come vuole il Fétis (VIII, 249), poichè nella primavera dello stesso anno scrisse ancora per Mantova il componimento pastorale drammatico *Il tributo campestre*, e per Bologna l'azione drammatica *L'isola disabitata*, lavori dati entrambi in occasione del passaggio dell'Arciduchessa Maria Carolina, che andava sposa a Ferdinando IV, re delle Due Sicilie. Da una lettera rivolta al conte Fattiboni risulta inoltre che Traetta ai 25 giugno 1768 stava tuttavia in Venezia: cfr. *Opere drammatiche del Conte* Gio: Francesco Fattiboni *Cesenate.* Tomo primo... In Cesena MDCCLXXVII. Per Gregorio Biasini all'Insegna di Pallade. *Con Licenza de' Superiori* — p. 157.

117. **Tres Mariae ad sepulchrum Christi resurgentis**, oratorio in 1 parte, poesia (anonima) di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1769 (Cicogna, V, 322).

Interlocutores:

Chorus primus:	*Maria Magdalena*	Pasqua Rossi.
	Maria Jacobi.	Orsola Imberti.
	Maria Salome	Anna Cicogna.
	Miles Romanus	Caterina Serini.
Chorus secundus:	*Angelus*.	Elisabetta Rota.
	Quartilla	Girolama Ortolani.
	Rachel	Gioseffa Maldura.

Libretto nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

118. Le **contese domestiche**, farsa a 3 voci in 2 parti, poesia anonima. — Asinalunga, teatro degli Accademici Smantellati, autunno 1769 (dedica in data 10 ottobre).

Pinello, Antonio Nonni. *Spaccamonti*, Giuseppe Bocchi.
Berenice, Francesco Faffi. *Mirtillo* e un servo, non parlano.

Libretto nella Collezione Schatz.

L'insignificanza del teatro permette di affermare che la farsa non dovette esser pel medesimo espressamente composta.

Al teatro dei Risvegliati di Pieve S. Stefano il 6 settembre 1772 « si sentì una graziosa farsa a tre voci, messa in musica dal Sig. Baldassarre Galuppi Napolitano (*sic*)... » nella quale cantò il ricordato Faffi, un *musico* di Foiano (*Gazzetta Toscana* del 1772, p. 151). Assai probabilmente trattasi delle *Contese domestiche*. L'appellativo di « napolitano » dato a Galuppi (appellativo che non gli spetta per alcuna ragione, e che leggesi peraltro anche nel libretto di Asinalunga) fa nascere il dubbio che la farsa sia stata attribuita a Galuppi soltanto per un equivoco, e che l'autore della medesima sia invece un maestro realmente « napolitano » per nascita o per gli studi. Dalla citata *Gazzetta Toscana* del 1772, p. 195, risulta che l'8 novembre al teatro dell'Accademia degli Oscuri di Torrita terminarono le recite d'una commedia di Goldoni che davasi insieme ad un intermezzo a 3 voci, musica di Niccolò Piccinni, nel quale intermezzo agiva ancora il Faffi. Forse è sempre la stessa farsa che il Faffi eseguiva nei piccoli teatri della Toscana, e la musica potrebbe essere in realtà di Piccinni, anzichè di Galuppi.

Sotto lo stesso titolo si conosce un intermezzo a 2 voci in 2 parti, eseguito nel carnevale 1767 a Firenze, teatro di via del Cocomero,

con musica di Giovanni Marco Rutini: i personaggi sono i medesimi, ma le parti mute son tre.

119. **Il villano geloso**, opera giocosa in 3 atti, poesia anonima. — Venezia, teatro di S. Moisè, autunno 1769 (novembre).

Pierotto, Lorenzo Del Prato.
Giannina, Rosa Scannavini, detta la *Torinese*.
D. Griffagno, Vincenzo Fochetti.
Isabella, Giuseppa Lombardi.
Cavalier dall'Oca e *Marchese di Belpoggio*, Tommaso Santini.
Antonietta, Maddalena Ricci.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele; alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, e nella Collezione Schatz.

Replicata a Vienna, Theater nächst der Burg, 1770, con pezzi introdotti di Marcello di Capua, Antonio Salieri, Carlo Franchi, Floriano Leopoldo Gassmann, Mattia Vento ed Antonio Maria Gaspare Sacchini: la partitura ms. relativa trovasi alla Biblioteca Palatina di Vienna.

La poesia del *Villano geloso* vien attribuita a Giovanni Bertati dal Gerber nel suo vecchio *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1).

Il medesimo libretto venne in seguito musicato da Johann Gottlieb Naumann (Dresda, Piccolo Teatro Elettorale, 1770) e da Giuseppe Sarti (col titolo *I finti eredi*, Pietroburgo, teatro Imperiale, 1785).

120. **Amor lunatico**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Pietro Chiari. — Venezia, teatro Giustiniani di S. Moisè, carnevale 1770 (gennaio).

Carlina, Rosa Scannavini.
Madama Lindora, Giuseppa Lombardi.
Violetta, Maddalena Ricci.
Roberto, Lorenzo Del Prato.
Pasquale, Vincenzo Fochetti.
Lucindo, Tommaso Santini.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele ed alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia; alla Bibl. del Liceo Musicale di Bologna; nella Collezione Schatz, e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Il La Borde ricorda quest'opera col titolo *Amor Socratico*, coll'anno 1769, e dicendo autor della poesia « la Chiari » (*sic*).

121. **Canticorum Sponsa**, oratorio, poesia di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1770 (Cicogna, V, 322).

Esecutrici: Gioseffa Maldura, Felicita Zorzini, Anna Cicogna, Orsola Imberti, Pasqua Rossi, Caterina Serini, Elisabetta Rota, Girolama Ortolani.

---

(1) Cfr. *Giovanni Bertati von* Albert Schatz in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*... Fünfter Jahrgang — 1889 — 2. Vierteljahr... Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel — a p. 237.

Della Rota, della Rossi e della Ortolani fa grandi elogi il BURNEY nel suo diario: *De l'état présent de la musique* ecc. (1).

122. **Parabola Coenae**, oratorio, poesia di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1770 (CICOGNA, V, 322).

Esecutrici: Pasqua Rossi, Orsola Imberti, Anna Cicogna, Caterina Serini, Elisabetta Rota, Girolama Ortolani, Gioseffa Maldura, Felicita Zorzini.

123. **Nuptiae Rachelis**, oratorio, poesia di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1770 o 1771 (manca l'anno sul libretto) (CICOGNA, V, 322).

Esecutrici: Bettina [ossia Elisabetta Rota] e Pasqua [Rossi].

124. **Dialogus sacer**, poesia di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1771, ricorrendo la solennità della Trasfigurazione di Gesù Cristo (6 agosto) (CICOGNA, V, 322).

Esecutrici: Elisabetta Rota, Orsola Imberti.

125. **Adam**, oratorio in 2 parti, poesia (anonima) di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1771 (CICOGNA, V, 322).

Interlocutrices primi chori:

Adam . . . . D. Ursula Imberti.
Eva . . . . D. Hieronyma Ortolani.
Selyma, nepos Adam . . . . . . D. Anna Ciconia (2).
Sunin, filius ex junioribus Adam . . D. Catharina Serini.

---

(1) Lo stesso autore (a p. 153) ricorda che Galuppi a quell'epoca aveva 100 zecchini annui quale organista particolare della Casa Gritti. Gli stipendi che godeva come maestro di cappella di S. Marco e maestro del Coro degli Incurabili, uniti ai proventi che ricavava dalla composizione di opere e dal privato insegnamento, costituivangli un'entrata colla quale poteva provvedere largamente ai bisogni dell'esistenza. Deve perciò ritenersi infondato, almeno riguardo a Galuppi, quel che VIOLETTE PAGET (*Vernon Lee*) scrive nei suoi *Studies of the eighteenth century in Italy* (London, W. Satchell and Co.,... 1880), a p. 87, e cioè che " the Pergolesis, Leos, Galuppis, and Piccinnis... were either positively starving or living in the most modest style ", tanto più che poco oltre (p. 101) Galuppi vien presentato come " living quietly on a moderate fortune ".

(2) Anna Cicogna, veneziana, vissuta sino al 14 marzo 1822. Era zia del bibliografo Emanuele Antonio Cicogna, che la dichiara " bravissima alunna di Canto " (*Delle inscr. ven.*, II, 392 e V, 321).

Interlocutrices chori secundi:

Seth, filius senior Adam . . . . . D. Elisabeth Rota.
Eman, nepos Adam. . . . . . . D. Seraphina Theresia Meller.
Cain . . . . D. Josepha Maldura.
Angelus Mortis . . . . D. Felicita Zorzini.

Chorus familiae Adam.

Libretto nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

L'argomento è tratto dalla tragedia di Klopstock, *La morte di Adamo* (1). Il presente oratorio non è da confondere col componimento sacro *Adamo*, eseguito a Roma nel 1747 (cfr. n. 38).

126. **L'inimico delle donne**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Giovanni Bertati. — Venezia, teatro di S. Samuele, autunno 1771 (dicembre).

Agnesina, Angela Davia.
Zon-Zon, Giuseppe Pinetti, primo buffo mezzo carattere.
Geminiano, Giacomo Caldinelli, primo buffo caricato.
Xunchia, Teresa Gibetti.
Zyda, Antonia d'Arbes.
Sy-Lam, Vincenzo del Moro.
Kam-Si, Caterina Gibetti.
Si-Sin, Giovanni de Simoni.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele; nella Collezione Schatz, e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Partitura autografa al Conservatorio di Bruxelles (colle varianti autografe di 3 pezzi); partitura ms. alla " Kgl. öff. Bibliothek „ di Dresda.

Repliche: Torino, teatro Carignano, autunno 1772; Reggio, teatro dell'Ill.mo Pubblico, fiera 1773; Parma, teatro Ducale, e Lisbona, teatro di Salvaterra, carnevale 1774; Vienna, teatri privilegiati, 1775, col titolo: *Il nemico delle donne*; Dresda, piccolo teatro Elettorale, 25 novembre 1775; Venezia, teatro di S. Samuele, carnevale 1779.

L'aria di *Agnesina* nell'atto I, « Son io semplice fanciulla », venne pubblicata dal Gevaert nella raccolta *Les Gloires de l'Italie*, vol. 1°, p. 147-153.

Nel primo volume del catalogo della Biblioteca del Conservatorio

---

(1) Ancora dalla tragedia di Klopstock è ricavato l'argomento di altre due azioni sacre, e cioè: *La morte di Adamo*, poesia del conte Fattiboni cesenate, musica del P. Paolo Bonfichi (Roma, Oratorio dei Padri della Congregazione dell'Oratorio, 1807) e *La morte di Adamo*, poesia di G. B. de Cristoforis, musica del marchese Gio. Giacomo Lepri (Roma, presso l'autore, 14 maggio 1819). — Dal tomo secondo delle " Opere drammatiche „ del conte Gio: Francesco Fattiboni (Cesena, Biasini, 1777), risulta che l'azione sacra *La morte di Adamo* era stata cantata sin dal 1776 (probabilmente a Cesena): ma non è detto con musica di chi. Nel *Diario di Roma* del 26 dicembre 1818, Num. 103, è ricordato un lavoro omonimo di Anfossi.

di Bruxelles è riprodotto in facsimile, dalla partitura autografa, un brano della sinfonia.

Il La Borde ricorda l'opera col titolo *L'isonimico* (!) *delle donne.*

127. **Gl'intrighi amorosi**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Giuseppe Petrosellini. — Venezia, teatro di S. Samuele, carnevale 1772 (gennaio).

Lena, Angela Davia.
Conte Fioribello, Giuseppe Pinetti, primo buffo mezzo carattere.
Pasquino, Giacomo Caldinelli.
Donna Aurora, Teresa Gibetti.
Fulgenzio, Vincenzo dal Moro.
Cromatico, Giovanni de Simoni.
Rosina, Antonina d'Arbes.
Serpilla, Caterina Gibetti.

Libretto alla Bibl. Vittorio Emanuele; alla Bibl. del Liceo Musicale di Bologna; nella Collezione Schatz, e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Replicata a Vienna, Theater nächst der Burg, 1776.

128. **Motezuma**, opera seria in 3 atti, poesia di Vittorio Amedeo Cigna Santi. — Venezia, teatro di S. Benedetto, mercoledì 27 maggio 1772, per la fiera dell'Ascensione.

Motezuma, Giusto Ferdinando Tenducci.
Erismena, Clementina Chiavacci.
Fernando Cortes, Arcangelo Cortoni.
Teutile, Tommaso Galeazzi.
Lisinga, Margherita Gibetti.
Ostane, Francesco Bellaspica.

Libretto alla Biblioteca del " Grossh. Hof- und Nationaltheater " di Mannheim; nella Collezione Schatz, e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Partitura ms. alla " Kgl. öff. Bibliothek " di Dresda; arie al Conservatorio di Bruxelles.

" Venezia 30. Maggio. Sul far della notte del dì 27., vigilia dell' Ascensione, giunse in questa Città la Reale Elettrice Vedova di Sassonia (1), pren-

(1) Maria Antonia Valburga, primogenita dell'Elettore di Baviera Carlo Alberto (poi imperatore Carlo VII), nata a Monaco il 18 luglio 1724. Fu molto portata allo studio, specialmente a quello della musica, nella quale ebbe a maestro Giovanni Ferrandini, che trovavasi al servizio della Corte bavarese. Il 13 giugno 1747 sposò a Monaco per procura il principe elettorale di Sassonia, Federico Cristiano, del quale si è ricordato il soggiorno a Venezia nel 1740. Il 20 giugno essa fece la sua entrata in Dresda, e per l'occasione (celebrandosi contemporaneamente il matrimonio dell' Elettore di Baviera, Massimiliano III, colla principessa Marianna di Sassonia) ebbero luogo splendide feste: tra altro, il 29 giugno nella Real Villa di Pillnitz diedesi la serenata di Gluck, *Le nozze d'Ercole e d'Ebe.*

A Dresda Nicolò Porpora e Johann Adolph Hasse continuaron l'istruzione musicale della principessa, la quale non soltanto dilettavasi di suonare il cembalo e cantare, ma si occupava ancora di composizione, coltivando in pari tempo la poesia e la pittura.

Nel 1750 scrisse il testo dell'oratorio *La conversione di Sant'Agostino*, che

dendo alloggio alla Locanda del Sig. Bon. Nell'istessa sera andò in scena l'opera in musica nel teatro di S. Benedetto, intitolata il Motezuma, nella quale tra i Professori di canto si distingue il Sig. Tenducci, e tra' Balle-

---

fu musicato da Hasse (Dresda, Katholische Hofkirche, 28 marzo 1750), ed in seguito compose parole e musica di due opere, *Il trionfo della fedeltà* e *Talestri Regina delle Amazzoni*, eseguite a Dresda, nel 1754 e 1763 rispettivamente. Di queste due opere venne pubblicata con tipi mobili la partitura a Lipsia, presso Breitkopf, nel 1756 e 1765.

Le sue poesie vennero musicate da Giovanni Ferrandini, Giovanni Alberto Ristori, Hasse, Karl Heinrich Graun, Gennaro Manna, Diego Naselli, Johann Gottlieb Naumann, Gio. Michele Schmid, nonchè dal figlio, principe Antonio (1755-1836), poi re di Sassonia.

Al principe Federico Cristiano, nato a Dresda il 5 settembre 1722, salito al trono il 5 ottobre 1763 succedendo al padre Augusto III, e morto il 17 dicembre dello stesso anno, ella sopravvisse dodici anni, avendo compita la sua esistenza a Dresda il 23 aprile 1780, nell'età di 56 anni.

Il 6 settembre 1747 era stata acclamata pastorella arcade col nome di *Ermelinda Talea*: e sin dal 1739 aveva avuto luogo l'acclamazione del suo futuro consorte col nome di *Lusazio Argireo.*

Nel 1772, sotto nome di Contessa di Brehna, soggiornò brevemente in Roma (15-28 aprile e 12-20 maggio): in tale occasione venne pubblicata una parte delle sue poesie col titolo: *Varj componimenti per musica di Ermelinda Talea Reale Pastorella Arcade...* Presso Gregorio Settari all'insegna d'Omero. Con Lic. de' Sup. 1772. — La raccolta (di pp. 143, in-8, pei tipi di Giovanni Zempel) contiene i drammi *Talestri Regina delle Amazzoni* e *Il trionfo della fedeltà*, due cantate a voce sola (*Lavinia a Turno* e *Didone abbandonata*) ed una canzonetta (" Quai tormenti, oh Dio, quai pene "), nonchè l'oratorio *La conversione di Sant'Agostino.*

Un ritratto della principessa (inv. e delin. Fran.co Arnaudies Catalano — Giovañ.i Brunetti incis. in Roma 1774) trovasi nell'opera di Antonio Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica* (In Roma MDCCLXXIV. Nella Stamperia di Michel'Angelo Barbiellini nel Palazzo Massimi. Con facoltà de' Superiori).

Una biografia in due volumi, scritta dal Dr Karl von Weber, venne pubblicata a Dresda nel 1857. Veggasi anche: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen von* Moritz Fürstenau, *K. S. Kammermusikus.* Zweiter Theil. Dresden, Verlagsbuchhandlung von Rudolf Kuntze, 1862 — a p. 183-193, e lo studio bibliografico del Petzholdt, intitolato " Biographisch-litterarische Mittheilungen über Maria Antonia Walpurgis von Sachsen. Ein Beitrag zu einer Deutschen Nationallitteratur " e pubblicato nel *Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekwissenschaft*, Dresda, 1856, pp. 336-345 e 367-390. Tale studio, in più breve forma, era già comparso nello stesso periodico, anno 1852, Halle, pp. 6-11 e 250-51.

rini il Sig. le Picq. La R. A. S. non vi si portò a cagione della stanchezza sofferta nel viaggio, ma v'intervenne la sera susseguente nel palchetto magnificamente addobbato di S. E. la Sig. Procuratoressa Foscarini „. *Notizie del mondo* [di Firenze], Num. 45. Sabato 6 Giugno 1772.

Il rondò « Idol mio che fiero istante » cantato dal Tenducci, e pubblicato nel 1772 in Venezia, presso Luigi Marescalchi, appartiene al *Motezuma* (atto III, scena VII).

129. **Debbora Prophetissa** (ex lib. Jud. IV.), dramma sacro, poesia di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1772 (CICOGNA, V, 322).

Esecutrici: Orsola Imberti, Anna Cicogna, Serafina Meller, Girolama Ortolani, Gioseffa Maldura.

« Ebbe moltissimo plauso, e fu per quattr'anni incessantemente ripetuto il *Debbora Prophetissa*, il cui finale specialmente era d'uno straordinario sapore » (CAFFI, I, 397).

130. **Daniel in lacu leonum**, oratorio in 2 parti, poesia (anonima) di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1773 (CICOGNA, V, 322).

Interlocutrices chori primi:

Daniel, D. Elisabeth Rota. *Zaida*, D Hieronyma Ortolani.
Rosana, D. Antonia Miller. *Gelma*, D. Angela Malgarisi.
Selene, D. Catharina Serini.

Interlocutrices chori secundi:

Darius, Persarum Rex . . . . . . D. Ursula Imberti.
Osmina . . . . D Seraphina Theresia Meller.
Nemira . . . . D. Felicita Zorzini.
Delinda . . . . D. Josepha Maldura.

Libretto nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

In quest'oratorio « con esempio allor nuovo, furon da ... [Galuppi] ripartite le donzelle in due cori (1) onde l'effetto della musica campeggiasse con più grandiosità, e lo sbattimento delle parti trionfasse anche per tal mezzo materiale sì, ma efficacissimo. Magica espressione da ciò ricevea specialmente il canto intrecciato del Profeta chiuso giù nella fossa de' lioni, e del Re che ne stava al di fuori » (CAFFI, I, 396).

(1) La ripartizione delle esecutrici in due cori era già stata adottata da Galuppi sin dal 1769 per l'oratorio *Tres Mariae ad sepulchrum Christi resurgentis*: cfr. n. 117.

131. **La serva per amore**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Filippo Livigni. — Venezia, teatro di S. Samuele, autunno 1773 (dicembre).

Primi buffi . . . : *Reginella*, Teresa Zaccherini.
Conte Pipistrello, Girolamo Vedova.
Mezzi caratteri : *D. Tolomeo*, Giuseppe Secchioni.
Lindoro, Giuseppe Onofrio.
Secondi buffi . . : *Rosellina*, Anna Benini.
Barone di Roccasecca, Dionisio Merlino.
Terzi buffi. . . . : *Stellina*, Maria Anna Cavazza Bonucci.
Giannetto, Giuseppe Scardavi.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele; alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, e nella Collezione Schatz.

Partitura autografa al Conservatorio di Bruxelles (del 1° atto due sole arie; gli atti 2° e 3° sono completi. Un pezzo del 1° atto e 3 del 2° non sono di mano dell'autore).

Con quest'opera, a 67 anni, Galuppi si ritrasse dall'arringo teatrale, essendo omai stanco della vita turbinosa della scena, vita da lui durata per oltre mezzo secolo. Nei nove anni che seguirono sino al 1782, non scrisse più nel genere drammatico che pochi oratori pel Coro degli Incurabili, ed alcune cantate d'occasione. Essendo peritissimo suonatore di clavicembalo (1), una volta abbandonato il teatro trasse molto guadagno dall'insegnamento a donzelle di case magnatizie.

---

(1) A Londra, Norimberga e Parigi pubblicaronsi di lui *Sonate per cembalo*, alcune delle quali ebbero anche moderne edizioni. — A proposito di musica sua divulgata per le stampe, nel genere sacro si posson ricordare: un duetto: " Sacro horrore ", da un oratorio, nella *Selection of sacred music* del Latrobe — una messa a 4 voci, in *Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche*, a cura di Stephan Lück, vol. I, n. 2 (Trier, 1859, Braun) — ed un *Qui tollis* edito da G. W. Teschner presso M. Bahn, Berlino, in *Mehrstimmige Gesänge für weibliche Stimmen von italienischen und deutschen Meistern*.

Pezzi di opere teatrali, oltre i già menzionati, trovansi in varie raccolte, ad esempio nell'*Echo* ou *Journal de musique françoise, italienne*, di Liegi, 1759, nel *Journal d'ariettes italiennes* del Bailleux, nella *Select collection of the most admired songs, duets*, &c., di John Corri (vol. I, Edimburgo, 1788), nella *Miscellaneous collection of songs, ballads*, &c., di F. A. Hyde (Londra, Clementi), come pure in numerose collezioni dei " Favourite Songs " di *pasticci* eseguiti sulle scene di Londra (cfr. Wotquenne, *op. cit.*, p. 65, in nota). Anche in opere-centoni inglesi hannovi pezzi che gli appartengono.

Galuppi è rappresentato ancora nella *Sammlung kleiner Clavier- und Singstücke* di Johann Adam Hiller (Lipsia, 1774-76), e nella *Mannheimer Monatsschrift* dell'abate Vogler (Mainz, B. Schott, 1778-81). Parecchie *ouvertures* vennero edite a Londra. Veggasi inoltre l'Eitner, *Quellen-Lexikon*, Bd. IV, p. 141.

132. **Tres pueri hebraei in captivitate Babylonis**, azione sacra, poesia di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1774 (Cicogna, V, 322).

Esecutrici: Elisabetta Rota, Orsola Imberti, Antonia Miller, Angela Malgarisi, Serafina Meller, Caterina Serini, Girolama Ortolani, Gioseffa Maldura.

« Celebrato ancor più [dell'oratorio *Daniel in lacu leonum*, dato nel 1773] riuscì nell'anno susseguente l'altr'oratorio *Tres pueri hebraei in captivitate Babylonis,* nel quale sorprendente era sovra ogni altra cosa il cantico de' tre giovani che lodavano teneramente Iddio fra mezzo al crepitar delle fiamme dell'ardente fornace. E qui ancora eran le donzelle in due cori divise, in un de' quali singolarmente la graziosa *Serafina* primeggiava: ma facendo tutte in ambidue quanti poteano maggiori sforzi per superarsi fra loro, dividevano in varii partiti i sempre numerosi uditori; noto essendo che per queste cantatrici erano i Viniziani quasi direi più dilicati e puntigliosi che per quelle de' teatri. Poco men di cento repliche ebbe quest'insigne oratorio, pel quale, se poco dopo non si fosse manifestata la rovina di quel pio instituto, avrebbe avuto *Galuppi* il designatogli onore d'esser dipinto in atto di scrivere quel cantico nel sovracielo d'una nobile vastissima sala che ridipinger voleasi, dedicata alle loro musicali esercitazioni, ed avremmo così noi il piacer di posseder un intero colorato ritratto del nostro *Galuppi*. Il pensiero delle donzelle degl'*Incurabili* però piacque, e fu eseguito invece da quelle dell'*Ospitaletto*, che in una loro sala fecer dipingere invece il loro *Anfossi* scrivente il famoso *Sacrificium Noe* » (Caffi, I, 396-97).

Il presente oratorio è noto altresì col titolo *La fornace di Babilonia.*

133. **Exitus Israelis de Aegypto**, azione sacra, poesia di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1775 (Cicogna, V, 322).

Esecutrici: Elisabetta Rota, Antonia Miller, Orsola Imberti, Girolama Ortolani, Serafina Meller, Gioseffa Maldura, Angela Malgarisi, Caterina Serini.

134. **Venere al Tempio**, cantata in 2 parti, poesia (anonima) di Pietro Chiari. — Venezia, giugno 1775, " in occasione delle faustissime nozze di Sua Eccellenza il Signor Alvise Pisani con Sua Eccellenza la Signora Giustiniana Pisani ".

Venere, Gioseffa Maccarini. *Imeneo*, Antonio Casati.
Amore, Giuseppe Millico. *Mercurio*, Giuseppe Afferri.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele.

Partitura ms. alla Biblioteca Nazionale di San Marco in Venezia (Mss. marciani Ital. IV, 262 e Ital. IV, 263) (1).

Il libretto non ha note tipografiche; il compositore non vi è nominato. L'autore della poesia risulta dalla citata partitura manoscritta.

Con questo suo lavoro Galuppi « ebbe que' plausi che nel freddo genere delle cantate assai raramente s'ottengono » (CAFFI, I, 407).

Le accennate nozze avvennero l'11 giugno 1775 (2).

135. **Mundi Salus**, dialogo sacro, poesia di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1776 (CICOGNA, V, 322).

Esecutrici: Antonia Miller, Orsola Imberti, Serafina Meller, Angela Malgarisi.

136. **Moyses de Synai revertens**, oratorio (carmen sacrum) in 2 parti, poesia (anonima) di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1776 (CICOGNA, V, 322).

Interlocutrices:

Chorus primus:	*Moyses*	D. Elisabeth Rota.
	Dalila	D. Angela Malgarisi.
	Abigail	D. Ursula Imberti.
	Thamar	D. Antonia Miller.
Chorus secundus:	*Aaron*	D. Seraphina Theresia Meller.
	Noemi	D. Hieronyma Ortolani.
	Rachel	D. Marcolina Montagna.

Libretto nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

« Espressa era al vivo l'ira e l'ispirazione del duce ebreo nel *Moyses de Sinai revertens*, ultimo degli oratori, col quale può dirsi che restasse chiuso nell'anno 1776 il celeberrimo coro degli Incurabili per irreparabil disordine d'amministrazione: ... » (CAFFI, I, 397).

137. **L'Anfione**, cantata a 4 voci in 2 parti, poesia dell'abate Girolamo Da Ponte, tra gli Academici Capricciosi *Eulalio Ditirambico*. — Venezia, lunedì 29 maggio 1780, per l'ingresso di Sua Eccellenza Giorgio Pisani a Procuratore di San Marco.

---

(1) Debbo questa e varie altre notizie alla cortesia del bibliotecario, dott. Carlo Frati, e del vicebibliotecario, dott. Gino Levi.

(2) *Bibliografia veneziana compilata da* GIROLAMO SORANZO *in aggiunta e continuazione del " Saggio „ di Emanuele Antonio Cicogna*. Venezia, Prem. Stabil. Tip. di Pietro Naratovich, Editore, 1885 — p. 494, n. 6182.

Anfione, Francesco Roncaglia. *Ormonte*, Domenico Mombelli.
Antiope, Caterina Gabrielli. *Rosminda*, Francesca Gabrielli.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele (il compositore della musica non vi è indicato).

Il poeta a p. IV confessa di aver preso dall'*Anfione* di Antoine-Léonard Thomas (1732-1785) « e l'ordine, e in buona parte anche i versi ».

È ben nota la farsa tragicomica del procuratorato di Zorzi Pisani. Egli e Carlo Contarini erano i capi della fazione dei *Barnabotti*, i nobili poveri che vivevano alle spalle dello Stato ed eran fautori delle nuove idee di Francia. L'8 marzo 1780, col favor degli amici, Giorgio Pisani veniva elevato alla dignità di Procuratore di San Marco. Il neo-eletto non ebbe più ritegno alcuno d'occultare i suoi propositi rivoluzionari: ma il Governo teneva d'occhio questo pericoloso ciarlatano politico. La sera del solenne ingresso (29 maggio 1780), mentre il Pisani dava una splendida festa nel Palazzo in Procuratia, furon trovati sparsi per la sala dei bigliettini che dicevano: « Ancuo ingresso e doman processo — Ancuo bordelo e doman castelo ». Due giorni dopo infatti il neo-procuratore veniva arrestato per ordine del Consiglio dei Dieci, e tradotto al Castello di San Felice in Verona. Non ricuperò la libertà che alla caduta della Repubblica (1).

Il 16 giugno 1780 Galuppi, ritrovandosi in età di 74 anni, fece testamento, lasciando ai figli la legittima, ed istituendo erede unica, libera e residuaria di tutto « la signora Adrianna Pavan, mia dilettissima consorte, in ricompensa dell'affettuosa compagnia fattami in vita » (CAFFI, I, 410).

Con *terminazione* ossia decreto del 2 ottobre 1780 i Procuratori di San Marco, in vista del lustro che alla Cappella Ducale veniva da Galuppi, gli crebbero lo stipendio da 400 ducati (salario consueto della carica) a 600: aumento fatto non alla carica, ma

---

(1) Sul Pisani cfr. ROMANIN, *op. cit.*, tomo VIII, capitolo settimo, p. 244-272; P. G. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Republica*... 3ª edizione... Torino, Roux e Favale, 1885, a p. 328-330, nonchè lo studio *Due viglietti di visita* in *Vecchie storie* dello stesso (Venezia, Ferd. Ongania, edit., ... 1882).

unicamente alla persona, siccome venne espressamente dichiarato (CAFFI, I, 392) (1).

Nel maggio 1782 Pio VI, il *Pellegrino Apostolico*, di ritorno dalla sua inutile gita a Vienna, giungeva a Venezia. Per onorarne la venuta si diede fra altro una cantata posta in musica da Galuppi:

138. **Il ritorno di Tobia**, cantata a 5 voci in 2 parti, poesia (anonima) di Gaspare Gozzi. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, sabato 18 maggio 1782 (replicata la domenica 19)(2) — (CICOGNA, V, 323).

Gl'interlocutori sono: *Tobia il Padre* — *Anna* sua moglie — *Tobia il Figliuolo* — *L'Angelo Raffaello* sotto il nome di *Azaria* — *Nabat* — Coro d'Israeliti.

Libretto nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Lo spettacolo di questa cantata fu fatto a spese del Procuratore di San Marco, Lodovico Manin (poi Doge), che fece appositamente dipingere una sala dell'Ospitale degli Incurabili con pitture allusive al soggetto della cantata, e vestire di nero in seta le esecutrici, 70 zitelle dei 4 Ospitali. Il Pontefice però non v'intervenne (3).

Nè maestro nè poeta vengon nominati nel libretto (Venezia, Stamperia Albrizziana, 1782, 8°).

La poesia venne ristampata nella pubblicazione *Arrivo, soggiorno e partenza da Venezia del sommo Pontefice Pio VI, colla Cantata del* TOBIA. In Venezia, 1782, appresso Rinaldo Benvenuti, 8., col ritratto di Pio VI (CICOGNA, IV, 560).

Si trova anche a pp. 123-34 del volume XXII delle *Opere del conte* GASPARE GOZZI *viniziano*. Edizione seconda ... In Venezia, 1812. Da Giuseppe Molinari. A spese Gnoato e Molinari.

Questa cantata chiude la serie delle composizioni drammatiche di Galuppi, serie iniziata nientemeno che sessanta anni prima, e che con qualche altra produzione, sulla quale mancano precise notizie,

(1) Al 1780 è riferibile anche il seguente lavoro, che trovasi in ms. (probabilmente autografo) alla Biblioteca di S. Marco: " *La Scusa*. Cantata a Voce sola con Violini. Per Sua Ecc.za la Nobil donna Sig.ra Kavaliera Mocenigo di S. Stae... " (Ms. marciano Ital. IV, 557). Il testo è di Metastasio.

(2) Il WOTQUENNE, n. 114, la dà per eseguita il *lunedì* 8 giugno: ma ciò non può essere. L'8 giugno poi cadde in sabato e non in lunedì.

(3) Erra il ROMANIN (*op. cit.*, VIII, 283) affermando il contrario.

comprende più di 140 lavori. Ma non cessò già qui l'operosità del vecchio maestro: abbandonata definitivamente la drammatica, egli continuò a compor musica sacra (1). Verso la metà del 1784 venne costretto a letto da febbri senili: tuttavia con un ultimo sforzo scrisse la solita messa che eseguivasi la notte di Natale in San Marco. Avrebbe voluto ancor dirigerla, ma, stremato com'era di forze, dovette in ciò farsi sostituire dal vice-maestro Bertoni. Si spense pochi giorni dopo, il 3 gennaio 1785 (2), e fu sepolto nella chiesa di

---

(1) Per molto tempo non ebber luogo a Venezia funzioni religiose d'importanza alle quali non partecipasse Galuppi con propri lavori e colla sua direzione. Fra le tante può citarsi quella di cui si fa menzione come segue nel *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 6861. *In data delli* 27. *Giugno* 1761: " VENEZIA 13. *Giugno.* La mattina de' 7. del corrente, nella Chiesa delle Monache Agostiniane di S. Caterina, si fece colla maggior sagra pompa, la solenne funzione da Monsig. Gio: Bragadino, nostro Patriarca, di dare l'anello, e il pastorale a quella Rm̃a Madre Badessa [Maria Luigia Rezzonico], ch'è nipote del regnante Sommo Pontefice [Clemente XIII], speditile dalla Santità Sua, perchè debbono insignirsene anche tutte le Badesse di quel Monastero, che a lei succederanno. In tale occasione il detto Monsig. Patriarca recitò una molto applaudita Orazione in lingua Italiana sul soggetto della funzione, su' doveri di un'Abadessa (*sic*), e sulle rare qualità, che adornano l'attuale nipote del Santo Padre ". Sulla parte musicale, in una relazione del tempo (che si trova nel Processo H dell'Archivio dell'ex convento di S. Caterina, all'Archivio di Stato in Venezia) leggesi: " Incominciatasi da detto Prelato la Santa Messa assistito da tutto il Capitolo, e Clero della sua Cattedrale, e da tutto il suo Seminario, fu questa cantata dagli più scelti musici, con tutte le sorti d'Istrumenti, avendola posta, solo per tale giornata, in musica, e battuta il celebre maestro Sig.r Baldassare Galuppi, detto il Buranello, et avendovi cantati li Motetti Ciampino, e Rolfi, il primo soprano, ed il secondo tenore, che s'era fatto venire a bella posta da Padova, con continui concerti dei più rari strumenti ". Di questa cerimonia diede già notizia il dott. Giuseppe Dalla Santa (come egli fecemi gentilmente conoscere) nell'articolo *Un monastero di Venezia nella seconda metà del secolo XVIII*, a p. 153-165 della *Strenna per l'anno 1896* a pro' dell'Educatorio Rachitici Regina Margherita (Venezia, 1895). — *Ciampino* era il soprannome d'un Giuseppe Duranti. Francesco Rolfi è ricordato dal Caffi, II, 48, per un contralto.

(2) Molti scrittori riportano il 1784 come l'anno della morte di Galuppi; ma tale anno è da intendersi *more veneto*, e cioè 1785 secondo il còmputo comune.

Il Mendel scrive che Galuppi avrebbe legato ai poveri di Venezia 50.000 lire. Ma il Caffi non accenna menomamente ad una tale liberalità, che si deve ri-

S. Vitale. Nella vicina chiesa di S. Stefano de' Padri Agostiniani gli furon celebrati solenni funerali il 12 febbraio, a spese dei soli professori di San Marco. Bertoni, suo successore, compose la messa, che fu cantata da valentissimi soggetti, tra i quali Gaspare Pacchierotti ed il tenore Matteo Babini, che allora facevan parte della compagnia del teatro di S. Benedetto. Più di cento tra maestri, suonatori e cantanti assistettero religiosamente alle esequie, che, a detta d'un contemporaneo, formarono « gran spettacolo » (1).

***

Come le occasioni portavano, Galuppi scrisse in ogni genere di musica: ma, anche per naturale temperamento, inclinò in singolar modo a quello giocoso, nel quale riuscì tanto felicemente che, se non si può addirittura salutarlo *padre dell'opera buffa*, lo si deve peraltro riconoscere, senza tema d'esagerazione, quale efficacissimo riformatore della musica comica. I suoi drammi buffi (ed in ispecie quelli che scrisse su libretti di Goldoni), a differenza di quelli degli autori che lo precedettero, si sparsero subito ovunque, festevolmente accolti, ed a lungo durarono sulle scene, finchè cioè non presero voga le produzioni in tal genere della nuova generazione, e specialmente le opere dei compositori della scuola napoletana, Piccinni, Sacchini, Guglielmi, Anfossi, Paisiello, Gazzaniga, Cimarosa ..., coi quali l'opera buffa napoletana, dopo essere stata per non breve periodo pressochè ristretta alle sole rive partenopee, conquistò finalmente i teatri di tutta la penisola ed anche d'oltremonti.

Galuppi promosse il concerto delle voci, e molto partito trasse dall'orchestra, che portò (non senza incontrar contrasti) ad esser nell'opera parte essenziale, e non accessoria come era prima di lui: e per opera sua le venete orchestre salirono ad alta fama. Ma la lunga

tenere insussistente, riflettendo che la famiglia alla morte del maestro era dissestata, sì che i Procuratori di San Marco vennero in soccorso alla vedova donandole 200 ducati (Caffi, I, 415).

(1) Cfr. Pompeo Molmenti. *Studî e ricerche di storia e d'arte.* 1892. L. Roux e C., Editori, Torino-Roma — p. 268.

celebrità egli l'ottenne principalmente per le forme graziose e la naturalezza delle melodie onde copiosamente ingemmò tante opere (1).

Dopo tanta gloria, dopo tanti onori, al pari di molti che lo precedettero o seguirono, egli è oggi un dimenticato (2): perchè, pur essendo salito nella sua arte a più che notabile altezza, non pervenne tuttavia a quelle ardue cime dalle quali i Palestrina, i Bach, gli Händel sfidano i secoli.

***

Alle opere di Galuppi ricordate in ordine cronologico, aggiungonsi le seguenti, parte imperfettamente conosciute, e parte incerte od erroneamente attribuite al maestro, o messe insieme ad uso di centoni.

139. **Euridice**, favola pastorale in due parti. — Vienna, Theater nächst der Burg, domenica 26 luglio 1750, per l'onomastico dell'Arciduchessa Marianna (Pohl, *op. cit.*, I, 386).

Partitura ms. alla Biblioteca Palatina di Vienna.

---

(1) Affaccendato dalle sue mansioni e dagli obblighi che assumeva come operista, Galuppi poco attese all'insegnamento. Si conoscono però vari suoi allievi, come Salvatore Apolloni barbiere e compositore, Andrea Adolfati compositore melodrammatico e di musica sacra, Don Carlo Faggi organista della Basilica di S. Marco in Venezia, Dimitri Stephanovitch Bortniansky compositore di musica sacra, ed il già ricordato dilettante Michele Bernardi, patrizio veneto.

(2) Se le sue opere giacciono obliate, la sua memoria è stata peraltro tratto tratto rievocata, ora con onoranze, ora con degli scritti. Il 4 ottobre 1885 nella sala del Municipio di Burano fu inaugurato un ricordo marmoreo che porta un medaglione in bronzo coll'effigie del maestro. Quanto agli scritti, oltre alla biografia del Caffi ed al ricordato lavoro del Wotquenne (che in più breve forma comparve già in questa *Rivista*, anno VI, 1899, fasc. 3°, pp. 561-579), è degno di nota uno studio dell'on. Pompeo Gherardo Molmenti, intitolato " *Il Buranello* ", che leggesi nella *Gazzetta Musicale di Milano*, anno 54°, 1899, n[i] 6, 7, 8 e 10. — Galuppi appartenne anche all'Accademia di Santa Cecilia in Roma: cfr. *Catalogo dei maestri compositori, dei professori di musica e dei socii di onore della Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia di Roma, residente nel Collegio di S. Carlo a Catinari.* Roma, 1845. Nella Tip. di M. Perego-Salvioni. *Con Approvazione* — a p. 112, in un elenco de' più distinti soci defunti.

È un centone composto di pezzi presi dalle opere di Wagenseil, Holzbauer, Jommelli, Hasse, Galuppi e Bernasconi. Nella citata partitura ms. sono indicati i nomi dei personaggi e degli esecutori (1).

140. **La finta cameriera**, opera giocosa in 3 atti, poesia (anonima) di Giovanni Barlocci. — Brunswick, nuovo teatro dell'Opera Pantomima dei piccoli Olandesi, 1751 (compagnia italiana di Nicolini).

Nel libretto stampato a Brunswick, senza anno, con doppio testo italiano e tedesco, la musica è attribuita a Galuppi, mentre vien generalmente ammesso che il dramma in questione sia stato musicato soltanto da Gaetano Latilla, per Roma, teatro alla Valle, carnevale 1738. A Brunswick venne probabilmente eseguito un centone, anzichè un'opera d'un solo autore, supposizione che sembra possa venir avvalorata dal fatto che la Biblioteca Ducale di Wolfenbüttel possiede 12 arie d'un'opera comica omonima di vari maestri (2). Il libretto di Brunswick, nel quale rinviensi difatti il testo della maggior parte delle arie in parola, esiste nella Collezione Schatz. Non sarà inutile rilevare che nel repertorio della compagnia di Nicolini eravi *La giardiniera contessa (= La finta cameriera)* di Latilla.

141. **Il mercato di Malmantile**, opera giocosa, musica di Galuppi e Fischietti. — Londra, King's Theatre, sabato 7 novembre 1761.

Anzichè di musica appositamente scritta, trattasi d'una introduzione nello spartito del Fischietti di pezzi di Galuppi, tratti dalle sue opere, cosa comunissima in quel tempo, in cui non esistendo ancora leggi sulla proprietà intellettuale, ad ognuno era lecito manometter le partiture, aggiungendovi o sostituendovi pezzi a piacere.

---

(1) Cfr. *Tabvlae codicvm manv scriptorvm praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorvm.* Edidit Academia Caesarea Vindobonensis. Volvmen X. (Codicvm mvsicorvm pars II.) Cod. 17501 — *19500. Vindobonae. Venvm dat Caroli Geroldi Filivs Bibliopola Academiae — MDCCCIC — p. 93, n. 18032. Autore del catalogo dei codici musicali è il D.r Joseph Mantuani.

(2) *Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel beschrieben von Dr. phil.* Emil Vogel. Mit verschiedenen facsimilierten Wiedergaben. Wolfenbüttel. Verlag von Julius Zwissler. 1890 — p. 53-54. Questo volume forma l'ottava parte del catalogo dei manoscritti di detta Biblioteca.

Il Burney, IV, 477, così ne parla: « La maggior parte di questa musica è degna della feconda penna di Galuppi, il quale riusciva del pari bene e nel serio e nel comico; v' ha nelle arie una vivacità ed una festevolezza per nulla inferiore a quella delle opere precedenti. Le arie di Fischietti hanno esse pure un considerabil merito dello stesso genere ».

Con musica del Fischietti soltanto, il *Mercato di Malmantile* si diede nel carnevale 1758 a Venezia, teatro di S. Samuele.

142. **Lo speziale**, opera giocosa, musica di Galuppi e Fischietti. — Parma, teatro Ducale, carnevale 1762.

Cfr. Ferrari Paolo-Emilio, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma, dall'anno 1628 all'anno 1883.* — Parma, Luigi Battei, Editore, 1884 [-1887] — pag. 34.

È noto che Fischietti compose lo *Speziale* in collaborazione con Vincenzo Pallavicini, per Venezia, teatro di S. Samuele, carnevale 1755. A Parma, nel 1762, venne probabilmente introdotta nello *Speziale* qualche aria di Galuppi, tolta dalle numerose opere del maestro. Deve perciò trattarsi semplicemente d'uno dei soliti pasticci, tanto in voga un tempo.

143. **Amore in musica**, opera giocosa in 3 atti, poesia anonima. — Vercelli, teatro Pubblico, carnevale 1768 (febbraio).

È un pasticcio con musica tratta dalle opere di Galuppi e d'altri maestri. Nell'*Indice de' spettacoli teatrali per il carnevale dell'anno bisestile 1768* figura con musica del solo Galuppi, ma ciò non è esatto.

Lo stesso libretto venne originariamente musicato da Antonio Borroni (Venezia, teatro di San Moisè, novembre 1763). L'argomento è ricavato dalla commedia di Francesco Grisellini, *Reginella* o *la virtuosa di musica.*

144. **L'avaro punito**, opera buffa.

È ricordata dal Gerber, *Neues hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler*, II, 247, sulla fede del Reichard. Il Riemann, p. 651, la riporta senza luogo e colla data « circa 1760 ». Col titolo suddetto il Pavan fa menzione d'un pasticcio eseguito con musica di Galuppi ed altri a Potsdam, Nuovo Palazzo Reale, il 26 luglio 1770.

145. **Il trionfo d'Imeneo**, cantata.

Partitura ms. nell'Archivio Ricordi, Milano. — Cfr. *Catalogo generale delle edizioni G. Ricordi e C.* Volume terzo... G. Ricordi e C., editori stampatori, Milano..., [1896] — a p. 1480.

Potrebbe esser la stessa cosa della *Vittoria d'Imeneo* — vedi n. 59.

146. **L'isola disabitata**, opera.

Frammenti ms. al Conservatorio di Bruxelles (Wotquenne, p. 81).

147. **Il mondo alla moda**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Carlo Goldoni. — Milano, Regio Ducal Teatro, 1752.

Così il Wotquenne, n. 55. Il libretto esiste nella « Kgl. Sächs. Privatmusikaliensammlung » (annessa da circa una dozzina d'anni alla Kgl. öff. Bibliothek di Dresda), ma non reca nè il nome del poeta, nè quello del maestro (1). Nel vecchio catalogo, l'antico *Custos* Moritz Fürstenau, il noto flautista e scrittore (1824-1889), dà per autori Goldoni e Galuppi, ma egli è senza dubbio in errore. Tale attribuzione venne forse occasionata da un equivoco con due opere dovute realmente a Goldoni e Galuppi, dal titolo alcunchè somigliante a quello dell'opera presente, e cioè *Il mondo alla roversa* e *Il mondo della luna.*

Il testo del *Mondo alla moda* è lo stesso di quello degli *Impostori*, opera giocosa in 3 atti, data nell'autunno 1751 al teatro di S. Moisè in Venezia. Secondo la *Drammaturgia* (col. 891) la musica degli *Impostori* era di Gaetano Latilla; l'autore della poesia è rimasto ignoto. Il *Mondo alla moda* deve dunque ritenersi semplicemente per una replica degli *Impostori.* Il Paglicci-Brozzi non ricorda tale spettacolo, che si diede in autunno.

148. **De gustibus non est disputandum**, opera giocosa. — Milano, Regio Ducal Teatro, estate 1755.

A Galuppi si attribuisce quest'opera dal Paglicci-Brozzi, p. 122: ma deve trattarsi d'un mero equivoco. Il Musatti, p. 29, n. 47, riporta la stessa notizia dal Paglicci-Brozzi; però, quale stagione indica la primavera del 1754 (?).

---

(1) Da una cortese comunicazione dell'attual Direttore della Sezione musicale alla " Kgl. öff. Bibliothek „ di Dresda, Sig. A. Reichert.

149. **Astianatte**, opera....., 1755.....

L'Eitner (*Quellen-Lexikon*, IV, 139) ricorda la relativa partitura ms. esistente alla « Kgl. öff. Bibliothek » di Dresda. Ma la partitura in questione non è affatto di Galuppi. Sul dorso dei tre vecchi volumi rilegati in pelle venne bensì fatto imprimere per un equivoco l'indicazione « *Astianatte* dell (*sic*) Sig.re Galuppi », ma sul frontispizio interno leggesi invece « *Astianatte* dell' (*sic*) Sig.re Gaettano (*sic*) Pampani. Academico Filarmonico 1755 ». Il Fürstenau nel compilare il vecchio catalogo della « Kgl. Privatmusikaliensammlung » trascrisse l'indicazione erronea, la quale fu poi ripetuta dall'Eitner (comunicazione del Sig. A. Reichert).

L'*Astianatte*, opera seria in 3 atti di Antonio Gaetano Pampani, su testo di Antonio Salvi, venne eseguita nel carnevale 1755 al teatro di S. Moisè in Venezia.

150. **Il pazzo glorioso**, opera comica. — Dresda, Zwingertheater, lunedì 31 maggio 1756.

Dal Fürstenau, *op. cit.*, II, p. 287, vien attribuita quest'opera a Galuppi: ma ciò è da ritenersi senz'altro erroneo. A Dresda nel 1756 venne replicata l'opera omonima di Gioacchino Cocchi, testo di Antonio Villani, data in origine a Venezia, teatro di S. Cassiano, autunno 1753.

151. **La cascina**, opera giocosa. — Milano, Regio Ducal Teatro, estate 1756.

Così il Paglicci-Brozzi, p. 122, il quale per la medesima stagione ricorda il *Conte Caramella* di Giuseppe Scolari. Dalla *Bibliografia Goldoniana* dello Spinelli, p. 181, risulta però, in base al libretto, che il *Conte Caramella* è di Galuppi: e perciò è chiaro che la *Cascina*, nota opera di Giuseppe Scolari, venne attribuita a Galuppi soltanto per un mero equivoco.

Il Wotquenne, n. 93, registra fra le opere di Galuppi il dramma giocoso omonimo eseguito a Londra, King's Theatre in the Haymarket, nel gennaio 1763: ma qui trattasi d'un « pasticcio » e non di musica espressamente composta (cfr. Burney, IV, 480).

In un elenco delle opere rappresentate in Italia nel 1766, pubblicato da J. A. Hiller nelle *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (II. Jahrgang, I. Stück, S. 14 — Leipzig,

1767) si ricorda l'opera *La cascina* eseguita in carnevale a Verona, teatro dell'Accademia Vecchia, e la musica vien attribuita a Galuppi. Sull'esattezza di tale attribuzione vi è però a dubitare.

152. **Le donne vendicate**, opera giocosa. — Milano, Regio Ducal Teatro, 1757.

Così il WOTQUENNE, n. 72, ma si tratta d'un equivoco. Il PAGLICCI-BROZZI, p. 122, attribuisce la musica a Giuseppe Scolari. Lo SPINELLI (*Bibl. Gold.*, 183) registra il libretto relativo, senza però indicare il compositore, il che lascia supporre che l'autor della musica non sia affatto nominato nel libretto, e che a Milano siasi semplicemente replicata l'opera omonima data nel carnevale 1751 al teatro di San Cassiano in Venezia, opera che si attribuisce a Gioacchino Cocchi (MUSATTI, p. 27, n. 40).

153. **Alceste**, opera seria in 3 atti.

Secondo l'EITNER (*Quellen-Lexikon*, IV, 139) la partitura ms. esisterebbe al Conservatorio di Parigi. Ma il chiaro bibliografo tedesco è certamente incorso in un equivoco, giacchè al Conservatorio di Parigi non esiste affatto una partitura di Galuppi dal detto titolo. Tanto risulta da una cortese comunicazione del bibliotecario J. B. Weckerlin.

154. **La fausse coquette**, opera.

L'EITNER (*Quellen-Lexikon*, IV, 140) fa menzione della partitura ms. posseduta dalla « Grossh. Hofbibliothek » in Darmstadt. Il manoscritto reca sul dorso l'indicazione « LA FAUSSE COQUETTE par Gallopi » (corretto in Gallupi), ma nel resto non rilevasi alcun'altra notizia, sia del compositore, che dell'autore del testo francese, sia della data, che del luogo d'esecuzione. Soltanto pel n. 7 (un duetto cantato da Agata Colizzi e Giovanni Manzoli) è indicato il compositore: « Sig.r Baldasare Galuppi detto Buranello ». Questa circostanza appunto fà supporre che Galuppi non sia l'autore del tutto. Infatti, se Galuppi fosse l'autore dell'intera composizione (osserva giustamente il Dott. Adolf Schmidt della Direzione della Biblioteca Granducale in Darmstadt, alla cortesia del quale son dovute queste notizie), non vi sarebbe stato bisogno di nominarlo ancora espressamente sul detto pezzo. È senza dubbio in base a questa indicazione che il copista sul dorso

del volume attribuì il lavoro a Galuppi. Forse di Galuppi nella partitura non v'è che l'accennato duetto. La Colizzi ed il Manzoli, che si sappia, cantarono insieme solamente nel carnevale 1755 al Ducale di Parma. È noto che a quella Corte regnava allora il gusto francese; però il FERRARI, *op. cit.*, p. 32, non ricorda che due opere italiane per l'anzidetta stagione.

Dal ms. si rilevano i nomi di due soli personaggi, e sono *Rosette* e *Florimon.* Questi due nomi somigliano assai a quelli di *Rosanna* e *Florimonte* del *Puntiglio amoroso* (cfr. n. 104): ma il ms. di Darmstadt contenendo soltanto la parte cantata e non il dialogo, un confronto sulla base del libretto di Venezia, 1763, non è possibile, tanto più che è noto come nelle traduzioni le parole adattate ai pezzi di musica per lo più sian lungi dal lasciar riconoscere il testo originale. Da quanto si è detto sembra peraltro che l'ipotesi d'una relazione tra i due lavori sia da escludersi.

La prima aria di *Rosette* comincia « Liberté, charmante gaîté », e la prima di *Florimon*: « Dès que Rosette sommeille ». L'opera termina col n. 17, un terzetto che principia: (Alto) « Que l'ardent moineau soit mon vivant tableau » — (Soprano) « Que la tourterelle soit toujours mon modèle » — (Basso) « Que le laid hibou ne chante plus coucou ».

***

Ecco infine alcune aggiunte e rettifiche, nonchè la correzione di varî errori di stampa per quanto riguarda la parte di questo studio comparsa nei fascicoli 4° del 1906 e 2° del 1907 di questa *Rivista.*

A p. 676 (vol. XIII), nota prima, nella quinta riga, leggasi " in-12 ", non " in-24 ".

A p. 680 (vol. XIII), linea 9-10, leggasi " Capranica " e non " Copranica ".

1. **Gli amici rivali.** Chioggia, Boegan, 1722.

Nella riga ottava delle notizie relative a quest'opera leggasi " Onfroy " e non " Honfroy ".

Il dramma pastorale del dottor Neri, oltre che coi cinque titoli già ricordati, si rappresentò anche con quello di *Filli consolata.*

(Pag. 687 [vol. XIII], nota seconda). La Pellizzari cantò anche a Modena, teatro Molza, nel novembre 1718.

2. **Gl'odj delusi dal sangue.** Venezia, S. Angelo, carnevale 1728.

Il libretto è posseduto anche dalla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

Anna Girò (più propriamente Giraud) è la cantante ricordata da GOLDONI nelle sue *Memorie* (I, cap. XXXVI, p. 261) come segue: « Questo Ecclesiastico [cioè l'abate Antonio Vivaldi detto il *Prete Rosso*], eccellente suonatore di Violino, e compositor mediocre, aveva allevata e formata nel canto Madamigella *Giraud*, giovane Cantatrice nata a Venezia, ma figlia d'un Perrucchiere Francese. Non era bella, ma aveva grazie, forma delicata, begli occhj, bei capelli, bocca vezzosa, poca voce, ma molta modulazione. Era questa che doveva rappresentare la parte di *Griselda* » [nell'opera omonima di Vivaldi, data al teatro di San Samuele in Venezia, per la fiera dell'Ascensione del 1735].

Essa cantò a Treviso nel 1723; in Venezia nel 1724-25, 1726-27, 1727 28, 1730, 1733, 1735, 1738, 1743 e 1747; nel 1727 e 1745 al Regio Ducal Teatro di Milano; nel 1728 a Bologna; nel 1731 a Torino, e nel 1739 a Ferrara.

Il QUADRIO (V, 539) la ricorda come contralto. Nel libretto della *Ninfa infelice e fortunata* (musica d'ignoto — Treviso, teatro Dolfin, fiera del 1723), come pure in quelli della *Laodice* (musica di Albinoni, Venezia, S. Moisè, autunno 1724), e degli *Sdegni cangiati in amore* (musica di Buini, ivi, carnevale 1725 — WIEL, n. 239), è detta mantovana, contrariamente a quel che scrivono il QUADRIO e GOLDONI.

Sul conto della Girò e del Vivaldi corsero voci maligne: in un catalogo dell'ARRIGONI (1) trovasi infatti descritto come segue un autografo del *Prete Rosso*: « L. A. S. Venezia 16 nov. 1737, 4 pp. in-4. Stupenda lettera, in seguito ad ordine che il Cardinal Ruffo diede di sospendere l'opera in Ferrara, perchè essendo religioso il Vivaldi, e non dice messa, ed ha amicizia con Girò la Cantatrice. In questa lettera grandemente si scusa delle accuse e tesse una sua autobiografia. Autografo rarissimo ».

(1) *Organografia ossia descrizione degli istrumenti musicali antichi. Autografia e bibliografia musicale della collezione* ARRIGONI LUIGI *bibliofilo antiquario in Milano...* Milano [Tip. F. Pagnoni di A. Colombo e A. Cordani], 1881 — a p. 25, sotto il N. 175.

3. **Dorinda**. Venezia, S. Samuele, fiera dell'Ascensione 1729.

Nella penultima riga delle notizie relative a quest'opera leggasi " autore „ in luogo di " compositore „.

4. **L'odio placato**. Venezia, S. Angelo, carnevale 1730.

Il poeta non è nominato nel libretto (esemplare anche alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna).

5. **Argenide**. Venezia, S. Angelo, carnevale 1733.

Libretto originale anche alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. Nella penultima riga delle notizie relative a quest'opera leggasi " Tummelplatz „ in luogo di " Tummelpatz „.

6. **L'ambizione depressa**. Venezia, S. Angelo, fiera dell'Ascensione 1733.

Libretto originale anche alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

Il testo dell'*Ambizione depressa* non è di Giuseppe Grandini (come parve lecito ammettere), ma bensì di Giuseppe Papis, e venne originariamente musicato da Alessandro Scarlatti col titolo *L'amor generoso* (Napoli, Real Palazzo, 1° ottobre 1714). Per Venezia venne soppressa la parte buffa di *Despina*. Il Grandini non dovette esser che l'impresario od un interessato nel teatro.

7. **La ninfa Apollo**. Venezia, S. Samuele, fiera dell'Ascensione 1734.

Il poeta non è nominato nel libretto (esemplare anche alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna).

9. **Elisa Regina di Tiro**. Venezia, S. Angelo, carnevale 1736.

La prima rappresentazione ebbe luogo il venerdì 27 gennaio (Pavan).

10. **Ergilda**. Venezia, S. Angelo, autunno 1736.

Il libretto si trova pure alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

12. **L'Alvilda**. Venezia, S. Samuele, fiera dell'Ascensione 1737.

Il poeta non è nominato nel libretto. — Alla prima rappresentazione assisteva l'elettore Carlo Alberto di Baviera, venuto in Italia per un pellegrinaggio a Loreto, e giunto a Venezia il giorno innanzi, 28 maggio. Nel diario del suo viaggio (1), così parlasi dello spettacolo: « Venise, d'ailleurs très renommée par les belles voix et la magnificence, qui brille ordinairement en tous ses opéras, s'est démentie

(1) " *Des Kurfürsten Karl Albrecht von Bayern italienische Reise im Jahre 1737, von ihm selbst beschrieben* „. *Herausgegeben von Edmund Freiherrn v. Oefele, k. Kreisarchivsekretär* in *Sitzungsberichte der philosophisch-philolo-*

pour cette fois, l'opéra intitré *La Giritta* (1) étant très médiocre, dépourvu de bonnes voix et sans aucun spectacle magnifique. Les danses seules ne déplaisoient pas, quoiqu'elles n'étaient pas grande chose. Il y avoit cependant une nommée *Testa Grossa* (2) qui dansoit avec quelques graces, [et] fut approuvée. Du reste toute la danse des autres ne consistoit que dans une vraie confusion, formée par des sauts extravagants et plus ridicules que réglés. La famille de *Pisani* vint nous rendre visite dans notre loge. Cet opéra a duré jusqu'à 5 heures et demi d'Italie. Lequel fini, nous nous retirâmes dans l'attente de la fête principale du lendemain » (3).

15. Alessandro nell'Indie.

La prima recita ebbe luogo nel carnevale 1738 al Nuovo Arciducale Teatro di Mantova, coi seguenti esecutori:

Alessandro, Antonio Barbieri.
Poro, Castor Antonio Castorini.
Cleofide, Maria Camati detta la *Farinella*.
Erissena, Francesca Poli detta la *Brescianina*.
Gandarte, Domenico Bonifaci.
Timagene, Lisabetta Moro.

Libretto alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna (4).

---

gischen und historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München, 1882. Bd. II. Heft II. München. Akademische Buchdruckerei von F. Straub., 1882. In Commission bei G. Franz — p. 176-228. Il passo riportato trovasi a p. 193-194.

Le notizie relative a musica e teatro contenute nel diario sono già state raccolte in un articolo pubblicato da Giuseppe Roberti nella *Gazzetta Musicale di Milano*, Anno 55°, N. 13, del 29 marzo 1900, p. 177-78, col titolo: *Alcuni spettacoli musicali in Italia nel Maggio e Giugno 1737. Spigolature dal giornale di viaggio di Carlo Alberto di Baviera.* Il Roberti equivoca scrivendo che l'opera di Venezia diedesi alla *Fenice,* teatro inaugurato solamente nel 1792.

(1) *Girita* è il nome d'un personaggio dell'*Alvilda.*

(2) Maria Grossatesta, moglie del coreografo Gaetano Grossatesta; "... Ballerina eccellente, ... mia compatriotta, e che aveva conosciuta a Venezia, ... ", scrive Goldoni nelle sue *Memorie*, I, capitolo XXVIII, p. 196. Fu in casa della Grossatesta che a Milano, " in tempo di carnovale " (del 1733) ebbe luogo la famosa lettura dell'*Amalasunta.* Sui Grossatesta cfr. anche Croce, *op. cit.*, da p. 417 in poi.

(3) Lo sposalizio del mare, che facevasi il giorno dell'Ascensione, purchè il tempo non si dimostrasse inclemente.

(4) Sui libretti musicati da Galuppi e posseduti dalla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna mi hanno favorito con molta cortesia ampie notizie il bibliotecario prof. Francesco Vatielli, ed il dott. Raffaele Cadolini.

17. **Gustavo Primo Re di Svezia.** Venezia, S. Samuele, fiera dell'Ascensione 1740.

Il coreografo Giovanni Gallo (Zanetto Galletto) si trova già ricordato per l'autunno 1713 al teatro di Verona (libretto del *Marco Attilio Regolo*, opera seria in 3 atti, musica di D. Giacomo Rampini). Fece anche l'impresario.

18. **Sancta Maria Magdalena**, oratorio latino in 2 parti, poesia anonima. Venezia, Mendicanti, 22 luglio 1740.

Interlocutores:

Christus Dominus, Hieronyma Tavani.
Magdalena, Joanna Cedroni.
Martha, Sophia Sopradaci.
Simon Pharisaeus, Maria Marchi.
Mundus, Margarita Doglioni.
Spiritus Tentator, Margarita Bonafede.

Questo oratorio (come già si disse) è cosa diversa da quello dato nel 1763 agl'Incurabili col titolo *Maria Magdalena* (cfr. n. 107).

19. **Oronte Re de' Sciti.** Venezia, S. Gio. Grisostomo, carnevale 1741.

La prima recita ebbe luogo il lunedì 26 dicembre 1740.

Il testo dell'opera omonima di Scalabrini ed altri, è quello goldoniano.

20. **Berenice.** Venezia, S. Angelo, carnevale 1741.

Nella 13ª riga delle notizie relative a quest'opera, leggasi " Didone, e Berenice " in luogo di " Didone è Berenice (*sic*) ".

21. **S. Maurizio e compagni martiri.**

L'indicazione relativa ai libretti non va collocata subito dopo il titolo (dove venne posta per equivoco), ma bensì tra parentesi, cinque righe più sotto, dopo le parole « Madonna di Galiera » e prima del segno della nota.

(Pag. 703 [vol. XIII]). Lord Middlesex ossia Charles Sackwille, secondo duca di Dorset, nacque a Londra il 6 febbraio 1711, e vi morì il 5 gennaio 1769 (1). Tra le sue passioni predominanti ebbe quella di far l'impresario d'opera, ed in tale qualità si esercitò non solamente in Inghilterra, ma anche in Italia, per esempio alla Pergola di Firenze nell'estate 1737 (ADEMOLLO, *Corilla Olimpica*, p. 40-41).

(Pag. 704 [vol. XIII], linea 4). L'aria di Galuppi introdotta nel pasticcio *Alessandro in Persia* è: « Vanne a quel nobil core ».

---

(1) *Dictionary of national biography edited by Sidney Lee.* Vol. L. Russen. Scobell. London, Smith, Elder & Co., ... 1897 — p. 88-89.

22. **Penelope.** Londra, King's Theatre in the Haymarket, dicembre 1741.

Il secondo fascicolo di « favourite songs » pubblicato dal Walsh contiene i pezzi seguenti:

Mano che per valor (Monticelli)
Per momenti a vagheggiare (Monticelli)
A questa bianca mano (Monticelli)
Tergi le belle lagrime (Amorevoli)
Sì che tu sei il solo oggetto (Visconti)
Padre amato in te riposo (Panichi).

23. **Scipione in Cartagine.** Londra, King's Theatre in the Haymarket, 13 marzo 1742.

I pezzi contenuti nei due fascicoli di « favourite songs » pubblicati dal Walsh sono i seguenti:

Fascicolo I. *Abbastanza io sono in pene* (Amorevoli)
Se pace tu non vuoi (Monticelli)
Pupillette — Vezzosette (Tedeschi)
Non temer, l'aquila altera (Monticelli)
Morir mi sento (Visconti)
Quando mira il ciel sereno (Visconti).

Fascicolo II. *Di madre ai cari amplessi* (Monticelli)
Un'alma che bene ama (Panichi)
Ah che nei lumi tuoi (Panichi)
Mira del Tebro l'onda (Monticelli)
Questo avanzo di fortuna (Amorevoli)
Insultami superba (Monticelli).

24. **Prudens Abigail,** oratorio latino in 2 parti, poesia (anonima) del dottor Pasquali. Venezia, Mendicanti, 22 luglio 1742 (ivi replicato il 19 maggio 1743).

Interlocutores:

Saul, Margarita Doglioni. *Achinoa*, Momola Tavani.
David, Sofia Sopradazi. *Nabal*, Margarita Bonafede.
Abigail, Giovanna Cedroni. *Abisai*, Santina Sanzana.

Il nome del poeta (un prete di S. Giovanni Grisostomo) risulta dalle *Memorie* di Girolamo Zanetti (*Archivio Veneto*, tomo XXIX, 1885, p. 128): l'oratorio v'è ricordato col titolo *Abigail.*

25. **Enrico.** Londra, King's Theatre in the Haymarket, 12 gennaio 1743.

I due fascicoli di « favourite songs » pubblicati dal Walsh contengono i pezzi seguenti:

Fascicolo I. *Quando direi d'amarti* (Monticelli)
In lasciar sì caro amante (Visconti)
Quel chiaro rivo e placido (Monticelli)
Son troppo vezzose (Monticelli)
Voi che sciolto il piede (Visconti)
Intenerir mi sento, mi fai tremar (Monticelli).

Fascicolo II. *Dille che le sue lacrime* (Monticelli)
Lascia di padre il nome (Amorevoli)
Tu palpiti, tu geli (Amorevoli)
Semplicetta pastorella (Galli)
Se fingo affanni e pene (Frasi)
Questo rapido torrente (Visconti).

27. **Madama Ciana**. Venezia, S. Cassiano, autunno 1744.

Libretto alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

In fine del libretto sono riportate 5 arie da cantarsi in luogo di altre contenute nel testo.

L'eruditissimo bibliografo Sig. Albert Schatz è d'opinione che la parte avuta da Galuppi in quest'opera, come pure nelle altre due, *La libertà nociva* (n. 28) e *L'ambizione delusa* (n. 30), sia di lievissima importanza, talchè i tre ricordati lavori neppure avrebbero da figurare nella serie delle composizioni drammatiche del maestro.

Con musica del solo Latilla, *Madama Ciana* venne data originariamente a Roma, teatro Valle, primavera 1738. Al teatro Carignano di Torino si replicò non nel 1740, col titolo *D. Marzia*, ma nel carnevale 1747, col titolo *L'ambizione delusa* (1).

28. **La libertà nociva**. Venezia, S. Cassiano, autunno 1744.

Un esemplare del libretto trovasi nella Collezione Schatz e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

---

(1) Il libretto relativo, come già fu detto, è posseduto dalla Biblioteca Civica di Torino: manca però il frontispizio. Sulla copertina è aggiunto a penna: " 1740 circa — a Torino — Melodramma *D. Marzia* — M°. Latilla ". Queste indicazioni, ripetute come cosa certa dal Catalogo dell'Esposizione viennese di musica e teatro del 1892, hanno dato origine all'equivoco. Le notizie favoritemi in seguito dall'egregio Sig. M. Galletti della Biblioteca suddetta, permettono di stabilire con sicurezza il vero titolo e la data esatta.

Il libretto in questione fa parte d'una raccolta che ne comprende 2000 all'incirca, tutti relativi alle scene torinesi, salvo rarissime eccezioni. Detta collezione, già appartenente all'Archivio Municipale, è dal 1892 depositata alla Biblioteca Civica di Torino. Due importanti serie di libretti d'opere eseguite al Regio e al Carignano tra il 1669 ed il 1799 vennero esposte a Vienna nel 1892: ma nel Catalogo della sezione italiana, pur leggendosi l'elenco dei libretti, per una singolare dimenticanza non trovasi affatto nominato l'Istituto espositore. L'Eitner perciò, ricordando più volte nel suo *Quellen-Lexikon* qualcuno dei libretti in parola, è stato indotto nell'errore di ritenerli posseduti da un inesistente " Theaterarchiv in Turin ".

Le note manoscritte sulla copertina sono da riferirsi ad un ordinamento dei libretti fatto verso il 1860.

29. **Ricimero.** Milano, Regio Ducal Teatro, carnevale 1745.

Il libretto originale esiste anche alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

30. **L'ambizione delusa.** Venezia, S. Cassiano, carnevale 1745.

La prima recita ebbe luogo in dicembre 1744 (PAVAN).

Il libretto relativo si trova anche nella Collezione Schatz e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Nella prima nota relativa a quest'opera, alla 14ª riga, leggasi " de' " in luogo di " dei ".

31. **La forza d'amore.** Venezia, S. Cassiano, carnevale 1745.

Il libretto originale è posseduto anche dalla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

32. **Isaac**, oratorio latino in 2 parti, poesia anonima. Venezia, Mendicanti, 1745.

Interlocutores:

Abraham, Sophia Sopradaci.
Isaac, Hieronyma Tavani.
Sara, Joanna Cedroni.
Gamari, Margarita Doglioni.
Angelus, Margarita Bonafede.
Pastor, Sanctina Sanzana.
Ancilla Sarae, Justina Garganega.
Chorus Pastorum.

Nell'indicazione del libretto leggasi " nella " in luogo di " della ".

35. **Scipione nelle Spagne.** Venezia, S. Angelo, autunno 1746.

La prima recita ebbe luogo in novembre (PAVAN).

Gl'intermezzi *La donna giudice e parte,* dati con quest'opera, sono musica del maestro Giovanni Cingoni di Firenze.

36. **Judith** (non *Judit*), oratorio latino in 2 parti, poesia anonima. Venezia, Mendicanti, 1746.

Interlocutores:

Ozias, Sophia Sopradaci.
Judith, Justina Garganega.
Amithal, Angela Cristinelli.
Achior, Hieronyma Tavani.
Chabri, Joanna Cedroni.
Charmi, Margarita Doglioni.
Chorus incolarum Bethuliae.

37. **Evergete.** Roma, Capranica, carnevale 1747.

Il libretto originale esiste anche alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

38. **Adamo.**

Nella seconda riga leggasi " Roma, Oratorio " in luogo di " Oratorio ".

39. **L'Arminio.** Venezia, S. Cassiano, autunno 1747.

La prima recita ebbe luogo la domenica 26 novembre (PAVAN).

40. **Il protettore alla moda**. Venezia, S. Moisè, novembre 1747 (autunno).
Libretto nella Racçolta Manoel de Carvalhaes.

Oltre a Galuppi e Buini, nella partitura sono assai probabilmente rappresentati altri maestri ancora.

41. **Jahel**, oratorio latino in 2 parti, poesia anonima. Venezia, Mendicanti, 1747.

Interlocutores:

Debbora, Angela Cristinelli. *Nabal*, Joanna Cedroni.
Barac, Justina Garganega. *Jahel*, Hieronyma Tavani.
Sisara, Sophia Sopradaci. *Haber*, Beatrix Fabris.

Chorus Virginum. Chorus Populi.

Nella quinta riga delle notizie relative a quest'oratorio leggasi " cfr. „ e non " Cfr. „.

42. **L'Olimpiade**. Milano, Regio Ducal Teatro, carnevale 1748.

La prima recita ebbe luogo il martedì *26* (non 27) dicembre 1747.

Il libretto originale è posseduto anche dalla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

Due arie di quest'opera (« Se cerca, se dice » e « Più non si trovano ») esistenti alla « Kgl. öff. Bibliothek » di Dresda vennero attribuite dal Fürstenau rispettivamente a due opere dal titolo *Adelaide* ed *Alfonso*. Tale attribuzione appare del tutto arbitraria; e sembra veramente che in genere non debba riporsi eccessiva fiducia nelle indicazioni dei cataloghi mss. compilati dal Fürstenau.

43. **Vologeso**. Roma, Argentina, carnevale 1748.

Vologeso, Filippo Elisi. *Lucilla*, Emanuele Cornaggia.
Berenice, Giuseppe Ricciarelli. *Aniceto*, Giuseppe Gallieni.
Lucio Vero, Filippo Giorgi. *Flavio*, Francesco Rolfi.

Libretto alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

Riguardo ad un'opera di Galuppi data all'Argentina, e che potrebbe essere il *Vologeso*, il *Siroe* o l'*Idomeneo*, si narra l'aneddoto seguente. Nella prima sera un musico si permise d'introdurre arbitrari cambiamenti in un'aria. Galuppi, che stava al cembalo, pianse di rabbia, e poi, arrampicatosi sul palcoscenico, cantò lui l'aria come l'aveva composta, ottenendo molti applausi. Uscì quindi nuovamente in scena lo sfacciato musico, il quale eseguì egli pure la medesima aria, e certo meglio di Galuppi, venendo portato alle stelle, invece d'esser rimeritato a fischiate per la sua arditezza. Cfr. Jacopo Fer-

RETTI. *Sulla storia della poesia melodrammatica italiana. Conferenza inedita, con note di A. Cametti.* Pesaro, 1896, Stab. Nobili (Estratto dalla *Cronaca Musicale*, anno I, nn. 6-7) — p. 22.

44. **Demetrio.** Vienna, Theater nächst der Burg, 27 ottobre 1748.

Secondo lo Schatz gli esecutori di quest'opera furon probabilmente gli stessi che nel seguente carnevale 1749 rappresentarono l'*Artaserse*, musica ancor essa di Galuppi (cfr. n. 48). I nomi dei personaggi e degli esecutori sono indicati nella partitura ms. esistente alla Biblioteca Palatina di Vienna: cfr. *Tabvlae* cit., X, 84, n. 17949.

Il pasticcio *Cleonice* si diede a Londra per la prima volta il 26 novembre 1763. La musica del pasticcio *Sifare* è di G. C. Bach, C. F. Abel, Galuppi ed altri.

45. **Clotilde.** Venezia, S. Cassiano, autunno 1748.

Un esemplare del libretto esiste anche alla Bibl. Vittorio Emanuele di Roma.

La prima recita fu in novembre (PAVAN).

La musica degl'intermezzi *Il conte immaginario*, dati con questa opera, è di Pietro Auletta.

46. **Devoti affectus erga Lignum Sanctae Crucis et Jesu Christi Sepulcrum,** oratorio latino, in una parte, poesia anonima. Venezia, Mendicanti, aprile 1748.

Interlocutores:

S. Macarius, Episcopus	D. Sophia Sopradaci.
Cirillus, Diaconus	D. Hieronyma Tavani.
Eudoxa, Nobilis Romana	D. Angela Cristinelli.
Dracilianus, Praefectus	D. Joanna Cedroni.
Eustatius, Palestinus	D. Justina Garganega.
S. Elena, Imperatrix	D. Beatrix Fabris.

Nella terza riga delle notizie relative a quest'oratorio leggasi " Carvalhaes „ e non " Carvalhes „.

47. **Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno.** Venezia, S. Moisè, carnevale 1749.

Un esemplare del libretto originale esiste anche nella Collezione Schatz.

La collaborazione di Galuppi al *Bertoldo* rimane tuttora assai dubbia.

Nella penultima riga, il corsivo di " naturalmente „ non è altro che un errore di stampa.

48. **L'Artaserse**. Vienna, Theater nächst der Burg, carnevale 1749.

Il libretto non reca il nome del poeta.

49. **La Semiramide riconosciuta**. Milano, Regio Ducal Teatro, carnevale 1749.

La dedica nel libretto è in data del 25 gennaio. Il poeta non vien nominato.

Un esemplare del libretto originale è posseduto anche dalla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

50. **L'Arcadia in Brenta**. Venezia, S. Angelo, fiera dell'Ascensione 1749.

Nel Catalogo Soleinne, IV, p. 131-132, n. 4744, è ricordato un libretto con testo italiano e francese, senza luogo nè data, e senza indicazione del maestro. La traduzione è intitolata *L'Arcadie en Brente* ou *la joyeuse académie.*

Secondo il PAVAN nel 1771 a Bonn la musica era di Galuppi ed altri autori.

Nella 15ª riga delle notizie su quest'opera leggasi " ridotta in farsetta a 4 voci " in luogo di " ridotta a farsetta in 4 voci ".

51. **Il conte Caramella**. Verona, Accademia Vecchia, autunno 1749.

Nell'estate 1755 a Bologna si replicò al teatro Formagliari (secondo il libretto esistente alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna) e non al Marsigli Rossi, come scrive il RICCI, *op. cit.*, p. 471.

53. **Il Demofoonte**. Madrid, Buen Retiro, dicembre 1749.

Demofoonte, Carlo Carlani.
Dircea, Teresa Castellini.
Creusa, Anna Peruzzi.
Timante, Giovanni Manzoli.
Cherinto, Francesco Giovannini.
Matusio, Antonio Montagnana.
Adrasto, Elisabetta Uttini.
Olinto, non parla.

La prima recita ebbe luogo precisamente il giovedì 18 dicembre 1749 (PAVAN). La stagione indicata dal libretto è il carnevale 1750.

54. **Olimpia**. Napoli, S. Carlo, dicembre 1749.

Per l'anno teatrale 1749-50 la compagnia del S. Carlo era composta dei seguenti artisti: prima donna Caterina Aschieri, primo soprano Angelo Maria Monticelli, secondo soprano Giuseppe Sidoti, tenore Gregorio Babbi, colla moglie Giovanna Guaetta — ultime parti, Nicola Gori ed il tenore Pietro Paolo Carnoli, parmigiano (CROCE, *op. cit.*, p. 431).

55. Alcimena Principessa dell'Isole Fortunate. Venezia, S. Cassiano, carnevale 1750.

La prima recita si fece il venerdì 26 dicembre 1749 (PAVAN).

Un esemplare del libretto originale esiste anche alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

Nella 10ª riga delle notizie sull'*Alcimena* leggasi " farsa od intermezzo " in luogo di " farsa od un intermezzo ".

56. Arcifanfano re de' matti. Venezia, S. Moisè, carnevale 1750.

La prima recita ebbe luogo il sabato 27 dicembre 1749 (PAVAN).

Esiste anche un libretto pel S. Moisè, autunno 1750: l'opera però non venne replicata se non nel carnevale seguente, come afferma il SALVIOLI (I, 339).

Nel libretto di Torino, 1759, leggesi quest'avvertenza relativamente alla poesia: « In quest'ultima impressione dall'Autore ricorretta e migliorata ». La musica era di Galuppi ed « altri celebri Autori ».

58. Il paese della cuccagna. Venezia, S. Moisè, fiera dell'Ascensione 1750.

Non è certo che a Vienna nel 1770 la musica fosse di Galuppi; lo SPINELLI (*Bibl. Gold.*, p. 191) registra il relativo libretto, ma non accenna al compositore.

59. La vittoria d'Imeneo. Torino, Regio, 7 giugno 1750.

Il libretto originale trovasi anche alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

Secondo il CARMENA Y MILLAN il componimento drammatico *Armida placata* di G. B. Mele venne dato a Madrid il *12* (e non il 14) aprile 1750.

69. Didone abbandonata.

La recita originale ebbe luogo a Modena, teatro Molza, nel carnevale 1741, cogli esecutori seguenti:

Didone, Barbara Stabili.	*Jarba*, Filippo Laschi.
Enea, Sante Barbieri.	*Araspe*, Romoaldo Grassi.
Selene, Giuditta Fabiani.	*Osmida*, Caterina Castelli.

Cfr. V. TARDINI, *I teatri di Modena. Contributo alla storia del teatro in Italia. III. Opere in musica rappresentate dal 1594 al*

1900. In Modena, presso la Ditta Forghieri, Pellequi e C.,... 1902 — a p. 1062.

Nella ricordata *Galleria dei letterati ed artisti* del GAMBA, leggesi: « Ottanta drammi diè [Galuppi] a queste [venete] scene; e per ben quattro volte, ornata di nuove vesti musicali, vi fe' salire e più sempre applaudere *la Didone* ». Che si sappia, la *Didone* venne eseguita a Venezia nel 1765 soltanto. È però lecito supporre che Galuppi abbia ritoccata la musica in occasione delle recite di Madrid, Venezia e Pietroburgo.

75. **Il filosofo di campagna**. Venezia, S. Samuele, autunno 1754.

Un esemplare della partitura ms., copia recente di quella posseduta da British Museum, si trova anche alla R. Biblioteca Nazionale di San Marco in Venezia (Ms. marciano Ital. IV, 687).

79. **Le nozze**. Bologna, Formagliari, autunno 1755.

L'opera si replicò a Reggio anche in occasione della fiera del 1770: cfr. l'articolo di G. CROCIONI, *Reggio e il Goldoni*, in *Modena a Carlo Goldoni nel secondo centenario dalla sua nascita — XXV Febbraio MDCCCCVII*. Pubblicazione a cura del Municipio e della Cassa di Risparmio. Modena, G. Ferraguti e C., Tipografi..., 1907 — a p. 351-52.

86. **L'uccellatrice e il don Narciso**.

Alla Biblioteca Ducale di Wolfenbüttel si trova in ms. la riduzione per canto e piano d'un « *Intermezzo del matto Don Narciso* », in 2 parti, senza nome d'autore (VOGEL, *op. cit.*, p. 52-53). Nel manoscritto havvi un duetto il cui testo appartiene al dramma giocoso di Goldoni, *Il mondo della luna*. La musica del duetto in parola potrebbe esser di Galuppi.

89. **Ipermestra**. Milano, Regio Ducal Teatro, carnevale 1758.

L'opera omonima data nel 1751 a Monaco, e che il LIPOWSKY (non LIPOWSKI com'è stampato due volte) attribuisce erroneamente a Galuppi, non dovrebb'esser che un centone. In base a varie circostanze sembra lecito supporre che una parte della musica possa appartenere a Gluck. Veggasi in proposito il mio studio « *Un opéra inconnu de Gluck* », in *Recueil de la Société Internationale de Musique* (Leipzig, Breitkopf & Härtel), 9° Année, 2e livraison, Janvier-Mars 1908, p. 253, nota 2.

92. **Melite riconosciuta**. Roma, teatro delle Dame, carnevale 1759.

L'« ospite » di Goldoni era l'abate Pietro Poloni : cfr. l'articolo di « *Carletta* » [ANTONIO VALERI], *Dove abitò Goldoni a Roma*, in *La Nuova Rassegna* (Roma) del 14 maggio 1893, a p. 523-526.

94. **La clemenza di Tito**. Torino, Regio, carnevale 1760.

Un esemplare del libretto è posseduto anche dalla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia in Roma.

96. **L'amante di tutte**. Venezia, S. Moisè, autunno 1760.

Si replicò anche a Trento, primavera 1763.
Nell'ultima riga delle notizie relative a quest'opera leggasi " *Gäste* " e non " *Gäset* ".

97. **Li tre amanti ridicoli**. Venezia, S. Moisè, carnevale 1761.

Una replica ebbe luogo ancora al teatro Carignano di Torino nella primavera 1771.

Elenco delle opere per ordine alfabetico.

Nelle aggiunte e rettifiche si trovan notizie relative alle opere distinte coi numeri 1-7, 9, 10, 12, 15, 17-25, 27-32, 35-51, 53-56, 58, 59, 69, 75, 79, 86, 89, 92, 94, 96, 97.

Elenco dei poeti.

L'asterisco significa che il libretto od i libretti ricordati vennero posti in musica da altri maestri prima di Galuppi. Il punto interrogativo in parentesi denota incertezza nell'attribuzione del libretto. La parentesi quadra che racchiude un numero indica che il libretto corrispondente non fu dal poeta che ridotto o modificato.

Ageo Liteo — vedi Galuppi Antonio.

Alamanni Vincenzo, marchese, fiorentino (1735-1795) — 114.

*Baldanza Giovanni *(Lermano Cinosurio P. A.)*, di Palermo (1708-1789)—64.

*Barlocci Giovanni, romano — 27, 28, 30, 140.

Bartoli Giuseppe, padovano (1717-1788) (1) — 59.

Bertati Giovanni, di Martellago (1735-1815) — 119 (?), 126.

Biancardi Sebastiano (Domenico Lalli), di Napoli (1679-1741) — [12], 37*.

Boldini Giovanni, veneto — [7].

*Buini Giuseppe Maria, bolognese († 1739) — 40.

Chiari Pietro, di Brescia (1711-1785) — 55, 84, 98, 99, 107, 111, 113, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136.

*Cigna Santi Vittorio Amedeo, torinese — 128.

Cleofanto Doriano P. A. — vedi: Papi Antonio.

*Coltellini Marco, di Montepulciano (1725-1777) — 116.

Creniso Paronatide P. A. — vedi: Granelli Giovanni.

Enisildo Prosindio P. A. — vedi: Petrosellini Giuseppe.

Eulalio Ditirambico (Accademico Capriccioso) - vedi: Ponte (Da) Girolamo.

Galuppi Antonio *(Ageo Liteo)*, veneto († prima del 1780) — 96, 97.

Giusti Alvise, veneto († 1766) — 5.

Goldoni Carlo, veneziano (1707-1793) — 17, 19, 47, 50*, 51, 56, 57, 58, 60, 62, 68, 70, 71, 75, 76, 79, 80, 82, 83*, 91, 93*, 106, 110*, 112 (?), 115, 141*, 142*, 147 (?), 148*, 151*, 152*.

Gozzi Carlo, veneziano (1720-1806) — 104 (?).

Gozzi Gaspare, veneziano (1713-1786) — 78, 104 (?), 138.

Granelli Giovanni *(Creniso Paronatide P. A.)*, genovese (1703-1770) — 38.

Lalli Domenico — vedi: Biancardi Sebastiano.

*Lanfranchi Rossi Carlo Giuseppe, pisano — 102.

*Lemene (de) Francesco, di Lodi (1634-1704) — 7.

Lermano Cinosurio P. A. — vedi: Baldanza Giovanni.

Livigni Filippo — 131.

*Lucchini Antonio Maria, veneziano — 2.

*Marcello Benedetto, veneziano (1686-1739) — 3 (?).

---

(1) Come anno della morte del Bartoli si trova anche indicato il 1790: cfr. *Biografia degli scrittori padovani di* Giuseppe Vedova. Vol. I. Padova, coi tipi della Minerva, MDCCCXXXII — a p. 80.

Roma.

FRANCESCO PIOVANO.

---

(1) Nella quaresima del 1743 il padre Panicelli predicò in Venezia, ai SS. Apostoli, come rilevasi dalle citate *Memorie* di GIROLAMO ZANETTI (*Archivio Veneto*) tomo XXIX, 1885, p. 115).

(2) Avvocato, professore all'Università di Pisa, e poeta. Cfr. *Giornale de' Letterati.* Tom. LXXXV. ... Pisa MDCCXCII. Presso Gaetano Mugnaini. Con Licenza de' Superiori. — A p. 274-290 contiensi l' " Articolo XII " intitolato: *Notizie Istoriche dell'Avvocato Anton Maria Vannucchi.* Ne è autore Monsignor ANGIOLO FABBRONI. — Veggasi inoltre in *Miscellanea storica della Valdelsa,* anno XIII, 1905, fasc. 3, p. 237-261, ed anno XIV, fasc. 1, p. 1-20, lo studio di ANTONIO DEL PELA: *Di Anton Maria Vannucchi* (*1724-1792*). *Cenni biografici e storici con appendici varie.*

Beethoven et le Baron de Trémont.

A mon fils AIMÉ KLING, 2.ème violon-solo à l'orchestre du Théâtre et des Concerts. Professeur suppléant au Conservatoire de musique de Genève.

Poussés par leur imagination; les biographes de Beethoven s'efforcent de nous le présenter comme un dieu, oubliant que nul être humain n'est parfait! Ils oublient également que le génie est un don étranger aux agitations et aux vicissitudes de la vie extérieure et que l'inspiration ne se commande pas! Cela est tellement vrai, qu'à un moment donné, quand le compositeur se trouve aux prises avec l'adversité, les soucis matériels, l'angoisse et la tristesse, il peut lui venir — on ne sait d'où, du ciel sans doute! — les idées musicales les plus gaies et les plus entraînantes.

Les déboires conjugaux de Haydn, ne l'ont pas empêché de composer les nombreuses œuvres dans lesquelles brillent l'aimable et constante allégresse d'une âme lumineuse qu'aucun souci extérieur ne pouvait troubler.

Mozart, toujours besogneux, miséreux, enfanta, éclairé par la flamme de son génie, des œuvres limpides et souriantes, d'une grâce enchanteresse.

Il en fut de même pour Beethoven qui, malgré une lamentable surdité, c'est-à-dire, la plus affreuse infirmité qui puisse atteindre un musicien, n'en a pas moins écrit les puissantes œuvres qui font l'admiration des artistes et du monde musical.

Aux élucubrations fantaisistes et poétiques des biographes de Beethoven, nous préférons les récits authentiques et vécus de ceux qui ont été en rapport direct et personnels avec l'illustre maître; l'intérêt qui se dégage d'un portrait pris sur le vif est extrêmement précieux: il nous fait connaître à la fois l'homme et l'artiste.

Parmi les privilégiés qui réussirent à pénétrer auprès de Beethoven et à capter sa bienveillance, se trouva un Français : le Baron de Trémont, qui eut la louable pensée de rédiger les impressions qu'il avait recueillies pendant ses entretiens avec le sublime auteur de la 9ème *Symphonie.*

Le Baron de Trémont s'exprime comme suit (1):

Van Beethoven.

Voici un nom de musicien illustre entre tous. On en a fait le colosse de la musique moderne, il est certainement celui de la musique instrumentale.

Notre amour-propre n'entre-t-il pas pour quelque chose dans tout ce qui nous concerne? N'est-ce pas lui, par exemple, qui nous fait être plus flatté d'être bien accueilli et de plaire à une personne de mauvais caractère, bourrue, fantasque, que de la part de quelqu'un possédant toutes les qualités que la bonté et l'aménité des manières peuvent suggérer? Pour porter plus loin la comparaison, si un chien qui ne nous appartient pas, est méchant, hargneux, et qu'il nous caresse, nous lui en savons plus de gré qu'au bon animal qui vient avec empressement ramper à nos pieds.

Telle a été l'impression produite sur moi par Beethoven. J'admirais son génie et je savais par cœur ses ouvrages lorsqu'en 1809, étant auditeur au Conseil d'État, et Napoléon faisant la guerre à l'Autriche, je fus chargé d'aller lui porter le travail du Conseil.

Malgré la promptitude de mon départ, je pensais, que si l'Armée s'emparait de Vienne, je ne devais pas négliger l'occasion d'y voir Beethoven. Je demandai une lettre pour lui à Cherubini (2): " je vous en donnerai une pour Haydn ", me ré-

(1) *Mémoires du Baron de Trémont, né en 1779, mort en 1852.* 5 volumes manuscrits, déposés à la Bibliothèque Nationale de Paris.

(2) De 1805 à 1806, Cherubini s'était trouvé à Vienne, où il avait été appelé pour écrire quelques opéras. A cette occasion il fit la connaissance de Haydn et de Beethoven; mais, tandis que Cherubini admirait Haydn comme

pondit-il, " et vous serez le bienvenu de cet excellent homme; mais je n'écrirai point à Beethoven: j'aurais à me plaindre qu'il n'ait pas reçu quelqu'un de recommandé par moi. C'est un ours mal léché! „...

Je m'adressai alort à Reicha. " Je crains „, me dit-il, " que ma lettre ne vous serve à rien. Depuis que la France a été constituée Empire, Beethoven déteste son Empereur et les Français (1), au point que Rode, le premier violon de l'Europe, passant par Vienne pour se rendre en Russie, est resté huit jours en cette ville sans pouvoir parvenir à être reçu par lui. Il est sauvage, humoriste, misanthrope et pour vous donner une idée

---

homme et comme compositeur, il n'éprouvait pour Beethoven aucune sympathie personnelle et, ne comprenant rien aux œuvres de Beethoven, il n'eut pour celles-ci qu'une antipathie dédaigneuse. Cependant, il est juste de faire ressortir, que Beethoven professait pour les compositions musicales de Cherubini un grand enthousiasme.

Après la représentation de " *Faniska* „, opéra en 3 actes, de Cherubini, qui fut joué à Vienne au théâtre de la porte de Carinthie, le 25 février 1806, Beethoven déclarait l'auteur de cette belle partition *Le premier compositeur dramatique de son temps!* Un tel éloge, donné par un musicien de la valeur de Beethoven, était une réponse magnanime aux injustes préventions que Cherubini nourrissait contre la personne et les œuvres de son génial confrère.

(1) Il se peut qu'il y eut encore d'autres causes à l'aversion que Beethoven éprouvait à l'égard du peuple français et de son gouvernement.

Le 29 Vendémiaire (20 octobre) 1794, le général Jourdan s'empara de Bonn, résidence électorale de Max Franz. L'occupation française dura de 1794 à 1814. A la chûte de l'empereur Napoléon Ier, Bonn fut cédée à la Prusse.

Avec la perte de son ancienne Cour électorale, Bonn avait dû subir la transformation de son gouvernement. Depuis le coup d'État du 18 Brumaire et l'avènement de Bonaparte, Bonn, comme les autres départements français, avait son préfet, son conseil de préfecture, son commandant de place et les multiples fonctionnaires créés par la Constitution de l'an VIII sous l'inspiration du Premier Consul.

Or, Beethoven avait quitté Bonn, sa ville natale, au commencement du mois de novembre 1792, pour se fixer définitivement à Vienne. Il échappait ainsi au service militaire. car, en fait, du moment que Bonn était devenue une ville française, Beethoven, en sa qualité de citoyen de Bonn, devait nécessairement être considéré comme sujet français!... Sur ce point important les biographes de Beethoven ne disent rien, et nous ignorons les détails pittoresques et intéressants qui se rattachent à cette période mouvementée de la vie du grand artiste.

du peu de cas qu'il fait des convenances, il me suffira de vous dire que l'Impératrice, Princesse de Bavière, deuxième femme de François II, le fit prier un matin de passer chez Elle! il répondit: " qu'il serait occupé toute la journée, mais qu'il tâcherait d'y aller le lendemain! "...

Cet avertissement me donna la certitude que je ferais de vains efforts pour connaître Beethoven. Je n'avais ni réputation, ni titre aucun à lui faire valoir: je devais en être d'autant plus repoussé, que j'entrais à Vienne canonnée pour la seconde fois par l'Armée française et de plus que j'appartenais au Conseil de Napoléon!

Pourtant, je voulu le tenter. Je me rendis chez l'inabordable compositeur et pensai à sa porte que mon jour était mal choisi, car ayant une visite officielle à faire après, j'avais endossé le petit costume du Conseil d'État. Par malheur encore, il logeait sur un des remparts, et comme Napoléon avait ordonné leur destruction, on venait de faire jouer la mine sous les fenêtres (1).

Ses voisins m'indiquèrent son logement: il est chez lui, me dirent-il, mais il n'a point de servante en ce moment, car il en change à chaque instant, et il est douteux qu'il veuille ouvrir.

---

(1) Beethoven demeurait à cette époque dans une maison située dans la " Wallfischgasse ", dont la vue s'étendait sur les remparts et les glacis.

L'archiduc Maximilien avait reçu l'ordre de défendre la capitale avec un corps d'armée de 16.000 hommes renforcés par la milice bourgeoise et quelques bataillons de volontaires recrutés parmi les étudiants et les artistes. Ces préparatifs n'empêchèrent pas Lannes et Bertrand d'investir les faubourgs et de serrer Vienne dans un cordon de troupes qui s'étendait de Doebling à Simmerin. Le 11 Mai, à 9 h. du soir, le bombardement de la ville assiégée commença. Il partait d'une batterie de 20 obusiers que le général Bertrand avait fait établir derrière les écuries de l'Empereur et qui visait directement le quartier de la porte de Carinthie. Chaque coup tiré pouvait porter dans les fenêtres de Beethoven. D'après Ries, le maître se hâta de fuir ces visiteurs indiscrets. Il suivit l'exemple de ses concitoyens qui se blottissaient dans leur cave et courut se mettre à l'abri dans celle de son frère Gaspard, qui habitait alors dans la Rauhensteingasse. Pour protéger ses oreilles, il s'enveloppa la tête d'une paire de coussins, car les sonorités brutales du canon pouvaient avoir pour ses organes malades des résultats néfastes, et, dans tous les cas, elles lui causaient une véritable souffrance. Heureusement pour lui, le lendemain, 12 mai, la ville capitula et Beethoven put sortir de sa retraite souterraine.

Je sonnai trois fois et j'allais m'en aller, lorsqu'un homme fort laid et à l'air de mauvaise humeur ouvre et me demande ce que je veux.

— Est-ce Monsieur Beethoven auquel j'ai l'honneur de parler?

— Oui, Monsieur, mais je vous préviens, me dit-il en allemand, que j'entends très mal le français.

— Je n'entends pas mieux l'allemand, Monsieur, mais, mon message se borne à vous apporter de Paris une lettre de M. Reicha.

Il me regarde, prend la lettre et me fait entrer. Son logement n'était, je crois, composé que de deux pièces; la première contenait une alcove fermée où était son lit, mais petite et obscure, de sorte qu'il faisait sa toilette dans la seconde chambre ou salon. Représentez-vous ce qu'il y a de plus malpropre et de plus en désordre: des flaques d'eau couvrant le plancher, un assez vieux piano à queue sur lequel la poussière le disputait à des morceaux de musique manuscrite et gravée. Dessous (je n'exagère rien), un pot de nuit non vidé; à côté, une petite table de noyer qui était habituée à ce que l'écritoire qu'elle portait fût souvent renversée, une quantité de plumes encroûtées d'encre et à côté desquelles les proverbiales plumes d'auberge eussent été excellentes, et encore de la musique. Les sièges presque toutes de paille étaient couverts d'assiettes avec les restes du souper de la veille, et de vêtements. Un Balzac ou Dickens continueraient cette description pendant deux pages et en employeraient autant à vous décrire le signalement et le costume de l'illustre compositeur; mais, comme je ne suis ni Balzac, ni Dickens, je me borne à ceci: j'étais chez Beethoven!

Je ne parlais guère que l'allemand des grandes routes, mais je le comprenais un peu mieux. Il n'était pas plus fort sur le français. Je m'attendais à ce que la connaissance finirait là; j'avais vu l'ours dans sa cage. C'était plus que je pouvais espérer. Je fus donc fort surpris lorsqu'il me regarda encore, posa la lettre sur sa table sans l'ouvrir et m'offrit une chaise. Bien plus surpris encore lorsqu'il se mit à causer. Il me demanda quel était mon uniforme, ma fonction, mon âge, le but de mon voyage, si j'étais musicien, si je devais séjourner à Vienne.

Je lui répondis, que la lettre de Reicha lui expliquerait à peu près tout cela bien mieux que je ne pouvais le faire.

Non, non, parlez, me dit-il, parlez seulement lentement, parceque j'ai l'oreille très dure, et je vous entendrai. Je fis d'incroyables efforts de langage; de son côté il y mit de la bonne volonté: c'était le plus singulier mélange de mauvais allemand de ma part, et de mauvais français de la sienne.

Enfin, nous nous entendîmes; la visite dura plus de trois quarts d'heures et il m'engagea à revenir le voir. Je sortis plus fier que Napoléon n'était entré à Vienne: j'avais fait la conquête de Beethoven!

Vous ne me demanderez pas comment?

Que pourrais-je vous répondre?

La cause n'en existe que dans la bizarrerie de son caractère: j'étais jeune, doux et poli; je lui étais inconnu, je faisais contraste avec lui par fantaisie, par je ne sais quoi; enfin, il me prit en gré, et comme ces goûts soudains chez les gens fantasques sont rarement tièdes, il me donnait de fréquents rendez-vous pendant mon séjour à Vienne, et pour moi seul il improvisait une heure et jusqu'à deux heures de suite. Quand il eut une servante, il lui disait de ne pas ouvrir si l'on sonnait, ou, si l'on entendait le piano, de dire qu'il composait et ne pouvait recevoir.

Quelques musiciens avec lesquels je fis connaissance voulaient à peine le croire. Me croirez-vous, leur dis-je, si je vous montre un billet qu'il m'a écrit en français?

En français? C'est impossible! il le sait à peine et il n'écrit même pas lisiblement en allemand; il est incapable d'un tel effort.

Je leur en donnai la preuve; alors, me dirent-ils, il a une véritable passion pour vous, quel homme inexplicable!

J'ai fait encadrer ce billet, qui est pour moi un titre précieux.

Reportez-vous à la réflexion qui commence cet article: mon amour-propre n'en aurait probablement pas fait autant pour le bon Haydn.

Les improvisations de Beethoven m'ont causé peut-être mes plus vives émotions musicales; je puis assurer que si on ne l'a pas entendu improviser bien à son aise, on ne connaît qu'imparfaitement l'immense portée de son talent, tout d'impulsion et d'actualité. Il me disait quelquefois après avoir frappé quelques accords: il ne me vient rien, remettons à tel jour. Alors nous

causions de Philosophie, de Religion, de Politique et surtout de Shakspeare son idole, et toujours dans un langage à faire rire les auditeurs, s'il y en avait eu.

Beethoven n'était pas un homme d'esprit, si l'on veut entendre par là celui qui dit des choses fines et spirituelles. Il était naturellement trop taciturne, pour que la conversation fût animée; ses pensées s'émettaient par boutades, mais elles étaient élevées et généreuses, quoique souvent peu justes. Il y avait entre lui et J.-J. Rousseau ce rapport de jugement erroné, venant de ce que leur humeur misanthropique avait créé un monde à leur fantaisie. Sans application exacte, Beethoven était instruit; l'isolement de son célibat, sa surdité, ses séjours à la campagne, l'avaient fait se livrer à l'étude des auteurs grecs et latins et avec enthousiasme à celle de Shakspeare. En y joignant l'espèce d'intérêt singulier mais réel qui résulte de notions fausses, émises et soutenues de bonne foi, la conversation était, sinon très attachante, du moins originale et curieuse. Et comme il avait de la bienveillance pour moi, il entrait dans son caractère arbitraire de préférer être quelquefois contredit à ce que je me rangeasse toujours à son avis. Je joins ici une copie de son billet français; le désordre de ce peu de lignes contribue à le peindre (1).

Lorsqu'il était bien disposé le jour fixé pour son improvisation, il était sublime. C'était de l'inspiration, de l'entraînement, de beaux chants et une harmonie franche, parceque, dominé par le sentiment musical, il ne songeait pas, comme la plume à la main, à chercher des effets, ils se produisaient d'eux-mêmes sans divagation. Son jeu comme pianiste n'était pas correct, et sa manière de doigter était souvent fautive, d'où résultait que la qualité du son était négligée. Mais qui pouvait songer à l'instrumentiste? On était absorbé par la pensée, comme ses mains devaient l'exprimer de quelque manière que ce fût (2).

---

(1) Malheureusement, ce " Billet français " de la main de Beethoven, ne se trouve pas dans le manuscrit laissé par le baron de Trémont.

(2) Ignace Pleyel, l'élève de Haydn, se trouvant à Vienne en 1805, entendit jouer Beethoven; dans une lettre qu'il adressait à cette époque à un ami à Paris, il caractérise ainsi le jeu de Beethoven: " Enfin j'ai entendu Bee-

Je lui demandai s'il ne désirait pas connaître la France..... Je l'ai vivement souhaité, me répondit-il, avant qu'elle se fût donné un maître. Maintenant cette envie m'est passée. Pourtant je voudrais entendre à Paris les Symphonies de Mozart (il ne nomma pas les siennes, ni celles de Haydn), que le Conservatoire exécute, dit-on, mieux que partout ailleurs (1).

— Du reste, je suis trop pauvre pour faire un voyage de simple curiosité et qui devra être très prompt.

— Faites-le avec moi, je vous emmène.

— Y pensez-vous? je ne puis accepter que vous fassiez pour moi cette dépense.

---

thoven, il a joué une sonate de sa composition et Lamare l'a accompagné. Il a infiniment d'exécution, mais il n'a pas d'école, et son exécution n'est pas fine, c'est-à-dire, que son jeu n'est pas pur. Il a beaucoup de feu, mais il tape un peu trop; il fait des difficultés diaboliques, mais il ne les fait pas tout à fait nettes. Cependant, il m'a fait grand plaisir en préludant. Il ne prélude pas froidement comme Woelfl. Il fait tout ce qui lui passe par la tête et il ose tout. Il fait quelquefois des choses étonnantes. D'ailleurs il ne faut pas le regarder comme un pianiste. parce qu'il s'est totalement livré à la composition, et qu'il est très difficile d'être en même temps auteur et exécutant „.

(1) Sous le titre “ *Concerts français* „, les élèves du Conservatoire de musique de Paris avaient constitué une société qui donnait de très beaux concerts dans la salle du Conservatoire, rue Bergère. Pour les Symphonies, c'est Haydn qui vient en première ligne. Ses œuvres excitèrent au plus haut degré l'enthousiasme des auditeurs et, il est juste de le dire, les jeunes symphonistes du Conservatoire excellèrent dans leur exécution. Mozart partagea, bien qu'à un degré moindre, la faveur du public. Ses Symphonies et Airs d'opéras réunirent un assez grand nombre d'exécutions.

A l'orchestre des élèves du Conservatoire revient le grand honneur d'avoir révélé aux Parisiens trois des Symphonies de Beethoven, ce qui peut donner une idée de leur talent. La 1re *Symphonie en ut-majeur* fut exécutée le 22 février 1807; une autre Symphonie, sans désignation spéciale, figura au programme du Concert donné le 10 mai 1807; enfin, la *Symphonie en ut-mineur* (N° 5) fut exécutée le 10 avril 1808. Elles firent toutes les trois grand plaisir. Voici qui montre bien que le public ne fut pas réfractaire aux œuvres de Beethoven, comme quelques écrivains l'ont insinué depuis (Constant Pierre: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*. 1900).

..... “ *En tout temps je me suis compté au nombre des plus grands admirateurs de Mozart et je le resterai jusqu'à mon dernier souffle* „. 6 février 1826, à l'abbé Maximilien Stadler, qui avait adressé à Beethoven sa dissertation sur le *Requiem* de Mozart.

— Rassurez-vous, elle sera nulle; les frais de poste me sont payés et je suis seul dans ma voiture. Si vous vous contentez d'une petite chambre, j'en ai une à votre disposition. Allons! dites oui; Paris vaut bien d'y passer quinze jours; vous n'aurez à supporter que vos frais de retour et moins de 50 florins vous ramèneront chez vous.

— Vous me tentez, j'y penserai.

Je le pressai plusieurs fois de se décider; son incertitude venait toujours de son humeur morose.

— Je serai assiégé de visites?

— Vous ne les recevrez pas...

— Accablé d'invitations...

— Que vous n'accepterez pas...

— On me pressera de jouer, de composer...

— Vous répondrez, que vous n'en avez pas le temps...

— Vos Parisiens diront que je suis un ours...

— Qu'est-ce que cela vous fait? On voit, que vous ne les connaissez pas. Paris est le séjour de la liberté et de l'indépendance, des liens de la société des hommes remarquables, et si l'un d'eux, étranger surtout, est quelque peu excentrique, c'est une cause de succès.

Enfin, il me tendit un jour la main et me dit qu'il viendrait avec moi. J'en fus ravi. C'était sans doute encore de l'amour-propre; conduire Beethoven à Paris, le loger chez moi, le produire dans le monde musical, c'était une sorte de triomphe; mais pour me punir de ma jouissance anticipée, la réalité ne devait pas la suivre.

L'armistice de Znaim (1) nous fit occuper la Moravie, où je fus envoyé comme intendant; j'y passai quatre mois; le traité de Vienne ayant rendu cette province à l'Autriche, je revins à Vienne, où je trouvai Beethoven dans les mêmes dispositions. Je m'attendais à recevoir l'ordre de mon départ pour Paris, lorsque je reçus celui de me rendre immédiatement en Hongrie

(1) " Znaim „, ville d'Autriche-Hongrie, en Moravie, terre à porcelaines, industries diverses. Marmont, maréchal de France sous l'Empire, y remporta le 11 juillet 1809 une victoire sur les Autrichiens commandés par l'Archiduc Charles.

Cette bataille fut suivie d'un armistice, prélude de la paix de Vienne.

comme intendant. J'y restai un an et y reçus ma nomination à la Préfecture de l'Aveyron avec l'ordre de terminer une mission dont j'étais en outre chargé à Agram (1) et de venir ensuite en toute hâte en rendre compte à Paris avant d'aller à ma nouvelle destination; je ne pouvais donc ni passer par Vienne, ni revoir Beethoven.

Donnons maintenant un abrégé de sa biographie, car je me suis occupé trop longtemps de mes souvenirs personnels. Beethoven est né à Bonn le 17 décembre 1770. Son père était choriste de la chapelle de l'Électeur de Cologne. Vers 1794 ou 1795, après avoir étudié sous l'organiste Neafe (*sic*), l'Électeur l'envoya à Vienne, où il se fixa.

De 1792 à 1800, il éleva sa réputation et pourtant il était pauvre. Il est certain qu'il y eut de sa faute: il manquait essentiellement d'entregent, de savoir-vivre et de savoir faire. Il ne demanda que 240 fr. de son grand *Septuor* et 120 frs. de son *1er Concerto*, encore n'était-ce pas à Vienne qu'il habitait. Une Romance qui a la vogue, rapporte aujourd'hui de 12 à 15.000 frs. à son éditeur. Malgré son caractère insociable et capricieux, l'Archiduc Rodolphe fut plein de bonté pour lui, et la Princesse Charles Lichnowski le traitait en mère affectueuse. Ces soins lui pesaient. Il était foncièrement démocrate et tous les Grands lui déplaisaient (2).

---

(1) " Agram ", ville de Hongrie, chef-lieu de la Croatie, sur la Save, affluent du Danube, 57.000 hab. C'est la ville où est née l'idée de l' " illyrisme ", foyer intellectuel des Slaves méridionaux, dont elle est l' " Athènes ".
Résidence du ban de Croatie et de Slavonie. Ville ébranlée par plus de 200 tremblements de terre. Chef-lieu d'un comitat.

(2) Malgré les tendances libérales et révolutionnaires de son esprit, Beethoven, par une singulière contradiction, dédiait la plupart de ses compositions, soit à des têtes couronnées, soit à des personnes appartenant à la haute aristocratie! Sans ces dédicaces, la majeure partie de ces personnages seraient tombés dans le plus profond oubli.

Dans ses " *Mémoires* " le poète autrichien Castelli nous apprend que même la musique était soumise à la Censure à Vienne et que d'après une loi en vigueur aucune dédicace n'était admise si le compositeur ne présentait un écrit attestant qu'il avait obtenu le consentement de la personne à qui elle était adressée!... Or, Beethoven ne devait pas être exempté de cette loi draconienne, et l'on peut aisément s'imaginer quelle suite de tracasseries bureaucratiques il devait en résulter pour lui!

Sa surdité commença en 1803; son frère Charles, qui s'était emparé de son esprit, le dépouillait du peu qu'il avait et le brouillait avec ses amis. Beethoven dit dans son testament qu'il n'est pas misanthrope, il se fait illusion: il l'était autant qu'il soit possible de l'être. La Cour de Vienne le savait républicain: aussi, loin de le protéger, elle n'assistait jamais à l'exécution de ses ouvrages.

Napoléon a été son héros, tant qu'il resta Premier Consul de la République. Après la bataille de Marengo, il travailla à la *Symphonie héroïque* pour la lui dédier. Elle fut terminée en 1802 et l'on commença à dire que Napoléon voulait se faire couronner. Lorsque cet événement eut lieu et qu'après il voulait soumettre l'Allemagne, Beethoven déchira sa dédicace et engloba la nation Française dans son aversion, qu'il laissait assez voir.

Pourtant, la grandeur de Napoléon l'occupait beaucoup, et il m'en parlait souvent au milieu de sa mauvaise humeur. Je voyais qu'il admirait son élévation d'un point de départ si inférieur. Ses idées démocratiques en étaient flattées. Il me dit un jour: Si je vais à Paris, serai-je obligé d'aller saluer votre Empereur? Je lui assurai que non, à moins qu'il ne soit demandé.

— Et pensez-vous qu'il me demandera?...

— Je n'en douterais pas, s'il savait ce que vous valez, mais vous avez vu par Cherubini, qu'il s'entend peu à la musique (1).

---

(1) L'Empereur Napoléon I entendait évidemment peu à la musique; cependant il convient de remarquer à ce sujet que lorsque Bonaparte, au début de sa carrière, fut envoyé le 1r mai 1788 en qualité de lieutenant d'artillerie en second à Auxonne, pour y rejoindre le régiment de la Fère qui y tenait garnison, il prit des leçons de musique avec un pauvre artiste nommé *Terrier*! (HIPPOLYTE BUFFENOIRE: *Napoléon I à Auxonne.* " Journal de Genève ", du 28 août 1907).

Lorsque plus tard Bonaparte fut devenu Premier Consul et ensuite proclamé Empereur, il appréciait et protégait les compositeurs PAÏSIELLO, MÉHUL, PAËR, LESUEUR, SPONTINI, MONSIGNI et GRÉTRY.

Il est vrai que ses préférences étaient pour la musique italienne de son temps. C'est déjà beaucoup. Mais, en supposant que Beethoven se fût rendu à Paris, il est peu probable que Napoléon l'eût fait demander en sa présence et encore moins qu'il eût compris les œuvres du maître allemand. D'ailleurs, il est à présumer, que l'histoire de la *Symphonie héroïque*, et la retraite de la dédicace, n'aurait pas manqué d'être rapportée à l'Empereur, qui, comme

Cette question me fit penser que, malgré ses opinions, il eût été flatté d'être distingué par Napoléon! Ainsi l'orgueil humain s'abaisse devant ce qui le flatte.

Ce sauvage s'est aussi courbé sous le joug de l'amour. On ignore qu'elle était la Juliette à laquelle il écrivait des lettres passionnées (1), mais on a le regret de savoir qu'elle était mariée. Il a été fort épris de la Comtesse Marie Erdoedy, amour ressemblant à celui de J.-J. Rousseau pour M^me d'Houdetot. Je connais l'objet de sa troisième passion, mais je ne puis la nommer (2).

Peu avant la guerre de 1809, entre la France et l'Autriche, Beethoven, pauvre et négligé, avait manifesté l'intention de quitter Vienne et de chercher dans un autre État d'Allemagne un asile plus favorable. L'Archiduc Rodolphe, les princes Lobkowitz et Kinsky, trouvèrent que cette désertion serait honteuse pour l'Autriche. Ils lui proposèrent une pension de 1500 florins (3), à condition qu'il ne quitterait pas Vienne, ce qu'il accepta.

---

on sait, était irascible et vendicatif, en sorte que l'audacieux compositeur qui avait osé de le renier, aurait eu peu de chance de lui plaire.

" *Il est dommage, que je ne connaisse pas l'art militaire aussi bien que l'art musical, je vaincrais quand même Napoléon!* "

(Paroles dites par Beethoven à Krumpholz, lorsque celui-ci lui fit part de la nouvelle de la victoire remportée à Jéna par Napoléon).

(1) Le baron de Trémont fait ici allusion aux trois lettres passionnées que Beethoven écrivit à une dame restée inconnue, car ni la destinataire ni le millésime de ces lettres n'ont pu être déterminés avec une entière certitude. On a cru longtemps qu'elles avaient été adressées en 1800 à la comtesse Giulietta Guicciardi. D'après des recherches plus récentes, on suppose qu'elles ont été écrites vers 1806 à Thérèse de Brunswick!...

(2) Si la discrétion du baron de Trémont fait le plus grand honneur à son caractère, pour nous elle est néanmoins regrettable. D'après les *Notices biographiques sur Beethoven*, par son ancien élève Ferdinand Ries, " Beethoven fut souvent amoureux, mais seulement pour peu de temps. Comme je le taquinais une fois sur la conquête d'une jolie dame, il m'avoua que c'était celle-ci qui l'avait tenu le plus fortement et le plus longtemps enchaîné — savoir *sept mois entiers!* ".

(3) Le baron de Trémont se trompe, ce n'est pas 1500 florins que les trois donateurs allouèrent à Beethoven, mais bien 4000 florins par an. Cependant il ne jouit pas longtemps de sa pension. Le événements politiques de 1811 apportèrent un grand trouble dans toutes les fortunes et dans toutes les existences.

Lorsque Napoléon s'empara de Vienne pour la seconde fois, son frère Jérôme, alors roi de Westphalie, proposa à Beethoven d'être son maître de Chapelle avec 7000 florins d'appointements (1). Comme j'étais alors à Vienne, il me demanda avec confiance mon avis. J'y répondis bien, je crois, en lui conseillant de ne pas accepter et de tenir son engagement à l'égard de la pension stipulée: non que je puisse prévoir alors la chute de cette royauté, mais Beethoven ne serait pas resté six mois à la Cour de Jérôme.

Cette pension n'améliora point sa position. Il devait croire à la fatalité des anciens, car il était destiné à être malheureux! C'est que la source des peines de sa vie était en lui, et que son caractère les lui attirait toutes. Le frère qui le dépouillait mourut, mais il lui laissa la tutelle de son fils, qui déjà promettait d'être mauvais sujet, et la veuve ne valait pas mieux. De là des procès qu'il était hors d'état de suivre, n'entendant rien aux affaires.

Ses bizarreries et ses opinions, dans un pays d'ordre et essentiellement monarchique, ne lui avaient créé aucune sympathie, de sorte que l'on fut jusqu'à lui contester judiciairement la particule " Van ", comme signe de noblesse: singulière cause à défendre pour un républicain fils d'un choriste (2).

Soit nouvelle contradiction en lui, soit modification de ses

---

(1) Le roi Jérôme avait offert à Beethoven un traitement de six cents ducats d'or, sa vie durant, et une indemnité de voyage de cinquante ducats d'argent, contre l'unique engagement de jouer quelquefois devant lui et de diriger ses concerts de musique de chambre, qui ne devaient être ni longs, ni fréquents.

(2) Beethoven avait la fâcheuse manie des procès; dans celui qu'il soutenait en 1816 contre sa belle-sœur Jeanne van Beethoven au sujet du fils de cette dernière, dont la tutelle avait été confiée à Beethoven, le tribunal supérieur chargé de prononcer entre les deux parties adverses, manda le maître à sa barre pour qu'il eût à établir sa noblesse! Il comparut et, désignant de la main son front et son cœur, déclara que sa noblesse était *ici et là*! Malheureusement cette sorte d'aristocratie sans parchemins ne jouit d'aucun privilège, et le pauvre roturier fut renvoyé devant la magistrature ordinaire. Beethoven fut vivement humilié et profondément chagriné de cette décision. Effectivement, la particule *Van* ne signifie pas *de*, c'est-à-dire *Von* en allemand.

idées politiques, en 1822 il envoya une Messe Solennelle à l'Empereur de Russie, au Roi de Saxe et à Louis XVIII (1).

Un autre changement s'était opéré en lui: il avait enfin senti la valeur de l'argent, et, comme le plus grand nombre de gens dans son cas donné, converti, il redouta le besoin pour un avenir qui ne devait pas exister pour lui; bien secrètement il tâcha de se former un capital.

En 1824 (2), la révolution musicale opérée par Rossini, fut accueillie à Vienne avec enthousiasme. Le *Barbier de Seville* y eut un succès prodigieux. Beethoven donna de sincères éloges à ce chef-d'œuvre. Mais, pour ne pas faillir aux contradictions de sa nature, il déplorait les négligences d'harmonie de cet opéra, lui que les critiques disaient être un compositeur fort négligé.

---

(1) Son Excellence le duc d'A***, premier chambellan du roi, annonçait à l'illustre compositeur, dans les termes les plus flatteurs, que Sa Majesté Louis XVIII daignait lui accorder une médaille d'or à son effigie pour prix de sa souscription à la messe. Cette médaille était d'une grande valeur et portait pour inscription: “ *Donnée par le Roi à M. Beethoven* „. Ce beau présent avait le prestige d'une distinction unique dans la vie de Beethoven. D'un côté, il honorait son talent, de l'autre. il rehaussait la délicatesse de l'auguste donateur (*Histoire de la Vie et de l'Œuvre de Ludwig van Beethoven.* Écrite en allemand par Antoine Schindler, traduite et publiée par Albert Sowinski. Paris, 1865).

Le premier chambellan du roi, duc d'Achâts, avait écrit ce qui suit: “ Je m'empresse de vous prévenir, Monsieur, que le Roi a accueilli avec bonté l'hommage de la Partition de votre Messe en musique et m'a chargé de vous faire parvenir une médaille d'or à son effigie. Je me félicite d'avoir à vous transmettre le témoignage de la satisfaction de Sa Majesté et je saisis cette occasion de vous offrir l'assurance de ma considération distinguée,

“ Le premier Gentilhomme
de la Chambre du Roi
le Duc d'Achâts.

“ Aux Tuileries, ce 20 février 1824 „.

Outre cette médaille d'or, d'une valeur de 21 louis-d'or, Beethoven reçut en plus 50 ducats d'or du Roi de France, pour prix de la souscription! Si l'on se reporte aux sentiments hostiles que Beethoven nourissait contre la nation française et à la composition de la Symphonie “ *La bataille de Victoria* „, il faut convenir, que l'hommage du Roi Louis XVIII à Beethoven, fut un acte généreux et grandiose..... Honneur à la mémoire du Roi Louis XVIII!...

(2) Rossini vint à Vienne au mois de mars 1822, et obtint avec ses opéras un triomphe sans précédent.

Le succès de Rossini fit complètement oublier le misanthrope allemand, qui en fut vivement affecté. L'homme dont le fougueux génie semblait ne composer que pour lui et en abstraction de l'effet qu'il devait produire, éprouvait trop tard le besoin des applaudissements du public.

Ce fut en 1825 et 1826 que, malade, épuisé d'attaques d'hydropisie et littéralement abandonné, il composa ses derniers *Quatuors*. Enfin, le 26 mars 1827, il succomba (1).

Observez ici l'espèce humaine. L'homme dont les derniers jours n'excitèrent l'intérêt que de quatre ou cinq personnes qui l'aimaient pour son talent, eut plus de 20.000 âmes à son convoi (2).

---

(1) Beethoven mourut pendant un orage — une tempête de neige — dans un éclat de tonnerre. Une main étrangère, celle du jeune musicien Anselm Hüttenbrenner, lui ferma les yeux.

(2) Dans ses très intéressants " *Mémoires* ", le célèbre acteur viennois Henri Anschütz, donne la description suivante des obsèques de Beethoven : " Lui, qui d'après les paroles enthousiastes de Zedlitz: *était Roi dans le royaume de la musique* " Beethoven, venait de quitter les douleurs de la vie terrestre. Cette perte eût été incommensurable, si le destin cruel n'avait pas exercé d'une façon indistincte son action paralysante sur les hommes et les artistes. Mais à la foule qui se pressait lors de ses funérailles, on put reconnaître en quelle estime les contemporains le tenaient. Toutes les classes de la population y étaient représentées par milliers, et le convoi funèbre jusqu'au cimetière de Waehring ressemblait à une procession colossale. La dépouille mortelle fut portée par des musiciens, et les dignes collègues de Beethoven: Salieri, Gyrowetz, Weigl, Hummel, Seifried, marchaient aux côtés du cercueil.

Sur une demande spéciale qui lui avait été adressée, Grillparzer avait rédigé une oraison funèbre, que je fus chargé de lire sur la tombe.

Personne n'aurait pensé, que cet éloge confraternel pouvait donner lieu à un scandale, car il est bien connu que la cérémonie funèbre religieuse chez les catholiques est terminée par la bénédiction à l'église et que l'ensevelissement n'est plus qu'un acte du ressort de la police et une manifestation de sympathie amicale.

Mais à peine le bruit s'était-il répandu que l'oraison funèbre devait être prononcée, qu'une protestation violente s'élevait contre le fait qu'on lirait sur la tombe des paroles amicales dues à une plume profane et dites par une bouche profane. On me refusa l'entrée du champ de repos et l'on me somma de prononcer mon discours *devant* la porte du cimetière.

D'ailleurs, cette restriction n'enleva rien au caractère profondément douloureux et à la signification de cette manifestation grandiose.

Les paroles de Grillparzer furent écoutées comme un sermon des plus émouvants.

Le même homme ayant lutté sans cesse contre la pauvreté et presque mourant, avait écrit à Moscheles pour le prier d'obtenir de la Société Philharmonique de Londres un concert à son bénéfice. Cette Société lui envoya immédiatement 2500 frs. Ce n'était certes pas de l'avance, mais son triste caractère qui l'avait constamment tenu dans une sorte de guerre avec ses semblables, l'avait porté à se rendre indépendant d'eux dans ses vieux jours (1).

Ainsi la Providence se joue de nos calculs.

Il ne peut pas plus entrer dans les limites de cette notice, d'examiner les nombreuses productions de Beethoven, qu'il ne m'appartient de les juger. Pourtant elle serait incomplète, si je ne disais sommairement ce que j'ai recueilli des meilleurs juges sur ce compositeur, excitant aujourd'hui l'admiration générale.

Son caractère et son génie l'empêchaient de se soumettre aux règles. Il étudia mollement sous Haydn, dont le voyage en Angleterre lui servait de prétexte pour ne pas reprendre ses leçons. Pourtant on le pressa de se livrer à l'étude du contrepoint avec Albrechtsberger, le plus savant contrepointiste de l'Europe. Il ne put s'y soumettre que trois mois, au bout desquels il déclara que cela l'ennuyait à périr. De même que Rossini a puisé la connaissance de l'harmonie dans l'audition des *Quatuors* de Haydn et de Mozart, Beethoven a dû la sienne aux soirées de Van Swieten. Le célèbre médecin était passionné pour la musique ancienne. Chaque semaine on exécutait chez lui les œuvres de Palestrina, Haendel, J.-S. Bach, etc. Beethoven y était assidu et Van Swieten le retenait souvent seul jusqu'à une heure avancée de la nuit pour lui faire jouer de la musique de Bach (2). Cette instruction auriculaire a été pour lui un guide infaillible.

---

(1) En réponse aux lettres que Beethoven avait écrites à Moscheles, ce dernier mandait ceci: " La Société Philharmonique a décidé, pour vous prouver sa bonne volonté et son vif intérêt, de vous offrir la somme de cent livres sterling (mille fl. en argent), qu'elle vous prie d'accepter, afin que vous puissiez vous procurer tous les objets nécessaires pendant votre maladie ". — Plus loin Moscheles prévient Beethoven que la Société sera toujours prête à lui rendre service. Il n'aura qu'à écrire et demander ce qui lui serait nécessaire.

(2) Le baron van Swieten, fils de l'ex-médecin de la grande impératrice Marie-Thérèse, et depuis directeur de la Bibliothèque impériale, homme de science,

Son génie d'ailleurs se souciait peu des traditions et il était poussé par le désir de se frayer une route nouvelle.

Aussi, à l'exception de ses premières productions faites d'après la coupe de Mozart pour lequel il avait la plus grande admiration, il s'est livré, dans toutes celles postérieures, à sa propre fantaisie. Malgré toute sa fougue, le travail s'y fait sentir beaucoup plus que s'il avait fait de sérieuses études classiques, c'est-à-dire, que son idée mère, quelque grandiose qu'elle soit, n'est pas traitée avec cette sûreté qui fait trouver sans efforts l'harmonie et qui la conduit et la développe dans de justes proportions. On comprend alors, comment ses improvisations toutes d'inspiration, étaient supérieures à sa musique écrite; la preuve que cette dernière lui coûtait beaucoup de travail, c'est qu'il a refait quatre fois l'*Ouverture de Fidelio*.

Si Beethoven avait été contrepointiste comme Cherubini, qui instrumentait ses partitions en causant avec ses amis, il eut atteint à une perfection désespérante. Lancé dans une voie, dont il ne voulait ni ne pouvait sortir, il en vint au point de dire de ses *Quatuors* dédiés au prince Lobkowitz, et de son *Septuor*, qui sont certainement ses œuvres les plus parfaites, que c'était bon comme essais de sa jeunesse! Cette volonté de ne plus s'astreindre à des proportions, surtout indispensables au Théâtre, y a empêché le succès de Beethoven. En prenant pour exemple le *Final de Fidelio*, plein de beautés de premier ordre, on voit que la scène est refroidie par de larges développements entièrement parasites. Les autres morceaux de l'opéra sont trop subordonnés à l'orchestre, dont il ne veut jamais sacrifier la complication; l'oreille de l'auditeur en éprouve de la fatigue, l'expression des paroles devient confuse et la marche du poème est entravée.

Ses plus belles Symphonies, dans lesquelles son génie coule à pleins bords, ne sont même pas exemptes de divagation; il ne sait pas s'arrêter à temps, et particulièrement ses finales gagneraient tous à la suppression de leurs dernières pages.

ami *intéressé* de Mozart, de Haydn et de Beethoven!... Ce dernier lui dédia même sa première Symphonie en *ut-majeur*! Van Swieten s'était aussi essayé dans la composition musicale et avait écrit une douzaine de Symphonies, que Haydn déclarait aussi sèches et compassées que leur auteur!..

Quelques instrumentistes habiles de Vienne aimant à jouer du nouveau et à vaincre des difficultés, l'excitaient à l'innovation et à ne pas craindre de faire des morceaux trop difficiles ou trop longs. La durée d'un *Quatuor* est arbitraire, disaient-ils, et la question se réduit à n'en faire que deux dans une séance au lieu de quatre. C'est dans ce système qu'il composa ceux dédiés au Comte de Rasoumovsky. Ils sont magnifiques et pourtant fatigants. Un thème ne peut être reproduit pendant deux ou trois pages d'harmonie, quelque variée qu'elle soit, sans amener la lassitude. Pour indiquer combien peu Beethoven s'occupait de ceux qui devaient exécuter sa musique, il suffit de voir la grande *Sonate* pour piano et violon, dédiée à son ami Kreutzer.

Cette dédicace pourrait être presque prise pour une épigramme, car Kreutzer coulait tous ses traits et avait toujours l'archet sur la corde: or, tout le morceau est en notes mouchetées (1) et sautillées, aussi Kreutzer ne l'a-t-il jamais joué (2).

Je n'ai rapporté que des critiques sur Beethoven, elles pouvaient seules avoir quelque intérêt. Faire l'éloge de son génie, parler de l'admiration qu'il excite, eût été superflu.

Deux choses surtout sont frappantes dans cette dernière partie du récit que le baron de Trémont consacre à Beethoven. D'abord des exagérations, une disposition à ne voir qu'un seul côté des choses, un esprit partial, tendencieux. Puis, l'auteur, n'étant nullement versé dans la science musicale, ne peut arriver au degré d'objectivité voulu. C'est ici le cas de rappeler les paroles de Beethoven: " *L'art! qui le comprend? Avec qui peut-on s'entretenir de ce grand dieu?* „ (3).

---

(1) Ce mot est inconnu dans la terminologie musicale; l'auteur a probablement voulu dire " détachées? „...

(2) Si Kreutzer n'a jamais joué la belle Sonate que Beethoven lui dédia, il a eu bien tort. Aujourd'hui elle figure au répertoire de tous les violonistes de marque, qui savent habilement mettre en relief toutes les beautés de cette œuvre admirable.

(3) A Bettina d'Arnim, 11 août 1810.

Or, si Beethoven a été si malheureux, surtout vers la fin de sa vie, la faute n'en est pas à lui seul: elle est imputable à l'effroyable égoïsme humain qui méconnut la grandeur et l'élévation d'esprit du pauvre artiste dont le cœur tendre compatissait aux souffrances d'autrui. Il suffit de rappeler la part active et désintéressée que Beethoven prit aux concerts qu'il avait organisés en 1813, les 8 et 12 décembre, en faveur des Autrichiens et de Bavarois, blessés à la bataille de Hanau. Ces concerts rapportèrent une grosse somme d'argent, qui fut versée intégralement entre les mains du Comité de secours.

Beethoven, ne l'oublions pas, a été le premier artiste qui ait compris la vraie, la haute mission de la musique et des musiciens dans la vie sociale et qui ait contribué à relever leur prestige aux yeux du monde: " *Lorsque je lève les yeux, je dois soupirer, car ce que je vois est contraire à ma religion et je dois mépriser le monde qui ne sent pas que la musique est une bien plus grande révélation que toute sagesse et philosophie!* „ (1).

Évidemment le pauvre grand artiste fut méconnu de son vivant par ceux-là mêmes, qui auraient dû s'unir à lui pour faire prévaloir ses idées généreuses: " *Combien les hommes retirent volontiers au pauvre artiste ce qu'ils avaient bien voulu lui accorder — et Jupiter n'est plus là chez qui on pouvait s'inviter à boire l'ambroisie* „ (2).

La solitude dans laquelle vivait Beethoven, faisait sa force: " *Je n'ai pas d'ami et je dois vivre seul avec moi-même; mais je sais bien que dans mon art Dieu m'est plus proche qu'aucun homme. Cependant je marche sans crainte avec Lui et je l'ai toujours reconnu et compris. Je n'ai aucune crainte pour ma musique, aucun mauvais sort ne peut l'atteindre. Celui à qui elle se révèle sera affranchi de toutes les misères qui s'attachent aux autres!* „ (3).

Aujourd'hui, le nom de Beethoven rayonne d'un éclat superbe dans l'art musical. Ses Symphonies, particulièrement l'*Héroïque* et la *9ème*, sont devenues le cheval de bataille de toute une pléiade de chefs-d'orchestre modernes. Cependant, qui peut se

---

(1) A Bettina d'Arnim, 1810.

(2) A l'avocat Kauka, 1814.

(3) A Bettina d'Arnim, 1810.

vanter de les interpréter selon la vraie tradition, alors qu'aucun de nos chefs-d'orchestre modernes n'a été à même d'entendre une exécution dirigée par Beethoven ou quelque disciple intime du grand maître?...

Pour ce qui concerne les *pianissimos* imperceptibles, les *ral-lentissements* ou les *accélérations* des mouvements, et autres finasseries arbitraires, dont la plupart des chefs-d'orchestre modernes aiment à faire parade dans l'interprétation des œuvres de Beethoven, on peut leur rappeler les paroles du maître: " *L'émotion n'est bonne que pour les femmes; pour l'homme il faut que la musique lui tire du feu de l'esprit!* „ (1).

On doit également reprouver les modifications que quelques-uns croient devoir faire subir à certaines parties des instruments à vent, tels que les *flûtes*, les *cors* et les *trompettes*, sous prétexte que, si Beethoven vivait actuellement, il écrirait ces parties d'après les récentes améliorations et perfectionnements, dont ces instruments ont bénéficié!...

H. Kling
Professeur au Conservatoire de Genève,
Officier d'Académie.

---

(1) A Bettina d'Arnim, 1810.

Musica dell'Hindustan.

(*Contin.*, V. vol. XV, fasc. 1°, pag. 1, anno 1908).

IV.

Del tempo e della misura
(tal-udhaie).

Tala. — Il tempo, nel senso musicale da noi inteso, si chiama in Hindu « *Tala* ». Vi è una vasta differenza fra la misura del tempo da noi praticata e quella degli antichi Hindu. Quest'ultima rassomiglia piuttosto alla musica ellenica classica, cioè segue semplicemente e fedelmente il ritmo poetico. Nei canti moderni, però, trattandosi specialmente di musica allegra o guerresca, il movimento ritmico è fortemente e regolarmente marcato, ma nei canti lenti e passionali tale regolarità si perde anche nella musica moderna e la battuta del tempo segue semplicemente il ritmo della poesia. Questa è un'altra ragione per cui l'antica musica Hindu perde moltissimo della sua originalità quando, trascritta colle nostre note, vien divisa in battute regolari. Nei canti ove la musica non è sistematica vengono sempre marcate, con segni speciali, le note sulle quali cade l'accento. Ma di questo tratterò più appresso.

Alap. — È una particolarità della musica degli Hindu di ripetere più volte una data melodia; orbene, un valente artista non ripete integralmente il canto, ma, per fare sfoggio della sua abilità, vi intramezza delle battute a piacere: questi passaggi *ad libitum* vengono chiamati « *alap* » e non sono altro che voli di fantasia degli esecutori. È però una cosa assai curiosa il sentire interrompere il canto ad un tratto e l'inframmetterci questi « *alap* » e poi riprenderlo allo stesso punto ove fu interrotto. Questi « *alap* » potrebbero paragonarsi alla comune o corona se non fosse che il tempo viene in essi rigorosamente mantenuto durante tutto il loro svolgi-

mento. Essi durano generalmente una o più battute intiere, ma se, per un caso, talvolta essi venissero a finire alla metà o porzione della battuta, il cantante fa una pausa per poter riattaccare il motivo principale strettamente in tempo. Ciò è molto originale e piacevole. L'idioma sanscritto poi si presta molto per lo svolgimento musicale essendo una lingua sonora, bellissima, e, avendo ben sedici vocali, è anche delicata e carezzevole.

Movimenti. — Anche nella musica Hindu si ha il movimento in due, in tre ed anche l'ordinario, cioè in quattro, ma vi sono altresì dei movimenti strani e caratteristici come $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, ecc.: tali movimenti, per quanto da noi riuscirebbero di confusa e difficile esecuzione, sono eseguiti dagli artisti Hindu con precisione ed accuratezza ammirevoli. Ho detto che la misura del tempo si chiama « *tala* »: ciò equivale, esattamente parlando, al batter del tempo schioccando l'una contro l'altra le mani.

Vi sono tre divisioni del « *tala* »: *Bilambita, Madìa* e *Druta*, e corrispondono alle nostre denominazioni: adagio, allegro, moderato.

Matrà. — Il valore delle note viene chiamato *Matrà*, ma è ancora indefinito il giusto significato di tale parola. Secondo i letterati sanscrita il *Matrà* equivale al tempo che s'impiega nel pronunziare una corta vocale, mentre, secondo gli autori dei *Baidiashastra*, uno dei più antichi e rinomati trattati di scienza medica, il *Matrà* equivale al battito del polso. Alcuni scrittori di materie musicali dànno invece al *Matrà* il valore del tempo che s'impiega nel pronunziare cinque corte vocali. Questa versione però è molto discussa e non da tutti accettata. Per quanto però vi sia tanto disaccordo circa all'intrinseco valore del *Matrà*, si può, senza tema di troppo errare, stabilire che il *Matrà* ha il valore di un *movimento*, cioè, in tempo ordinario, tre quarti o due quarti avrà il valore di un quarto: in tre ottavi o sei ottavi, di un ottavo e così via dicendo. Vi sono tre specie di *Matrà*, cioè il *Rasvamatrà*, il *Dirgamatrà* ed il *Plutomatrà*: la prima equivale al *Matrà* propriamente detto e rappresenta l'unità che è presa per base, la seconda vale due *Rasvamatrà*, e la terza, il *Plutomatrà*, vale tre, quattro e anche più *Rasvamatrà*. Il *Rasvamatrà* poi viene frazionato in due *Ardamatrà* ed in quattro *Anumatrà*.

Supponendo l'unità, od il *Rasvamatrà*, equivalente ad un ottavo, si avrà dunque questa proporzione:

L'illustre orientalista Dr. Oscar Chilesotti di Bassano (Vicenza) mi ha gentilmente favorito uno specchietto da lui fatto per confrontare i gradi della gamma Hindù, calcolandoli proporzionali, coi gradi delle gamme naturale e temperata. Ritenendolo interessantissimo ho voluto — col permesso dell'autore — quà riprodurlo. In conclusione egli non vi ha riscontrato che una grande stranezza nella VI^a^, ma trova che la scala Indù si può precisare in teoria, ed in pratica non presenta difficoltà straordinarie.

A questo riguardo non credo inutile osservare che le note fondamentali formanti la trama melodica dei canti Sanscriti e Hindù non sono che i suoni della scala naturale. I *sruti* non vi entrano che per quelle sfumature, variazioni e, quasi direi, " ondeggiamenti „ che vi aggiungono quel fascino, gentilezza e poesia tutta propria della musica orientale.

Scala Indù		Scala naturale	Differ. della Indù colla naturale	Scala temperata	Osservazioni
Sa	1,0	*Do* 1,0		*Do* 1,0	
	1,03200				
	1,06504				
	1,09913				
Ri	1,13431	*Re* 1,125	La Indù cresce di oltre $\frac{1}{2}$ comma.	*Re* 1,12246	La temperata, crescente, è più lontana della Indù dalla naturale.
	1,17061				
	1,20808	(*Mi*♭) (1,2)	Differenza trascurabile.	(*Mi* ♭) (1,18921)	La temperata, calante, è più lontana della Indù dalla naturale.
Ga	1,24675	*Mi* 1,25	Differenza trascurabile.	*Mi* 1,25992	La temperata, crescente, si scosta dalla naturale più della Indù.
	1,28666				
Ma	1,32784	*Fa* 1,33333	La Indù cala di circa $\frac{1}{2}$ comma.	*Fa* 1,33485	La temper. è più giusta della Indù.
	1,37034				
	1,41421				
	1,45947				
Pa	1,50619	*Sol* 1,5	Cresce di circa $\frac{1}{8}$ di comma; in questo intervallo la differenza è piuttosto sensibile.	*Sol* 1,49831	La temper. è più giusta della Indù.
	1,55440				
	1,60415				
	1,65550		Quantunque calante di circa $\frac{1}{2}$ comma, sarebbe più appropriato.		
Dha	1,70849	*La* 1,66666	Cresce di 2 commi; segna la massima differenza colla scala naturale.	*La* 1,68180	La temperata presenta quasi l'intervallo della scala pitagorica (ossia cresce quasi di un comma).
	1,76317	(*) (*Si* ♭) (1,77778) (1)			
	1,81961	(*Si* ♭) 1,8) (2)			
Ni	1,87785	*Si* 1,875	Differenza trascurabile.	*Si* 1,88776	La temperata cresce di circa $\frac{1}{2}$ comma sulla naturale; dal lato melodico ciò non guasta affatto — armonicamente invece il difetto è grave.
	1,93796				
Sa	1,99999	*Do* 2,0		*Do* 2,0	

(*) La scala Indù ha il vantaggio di presentare quasi precisi questi due intervalli di settima minore.

(1) $\frac{16}{9}$ settima di dom. Intervallo pitagorico. (2) Settima della scala minore $\frac{9}{5}$.

V.

Scrittura delle note.

Sistema del Ragabibodha. — Il sistema che usano gli Hindu per scrivere la loro musica non è un'invenzione recente, ma risale invece alle più lontane epoche della storia: esso viene spiegato nel *Ragabibodha* dell'epoca Vedica. Secondo gl'insegnamenti di questo antico sistema Sanscrito, gli Hindu scrivono la loro musica usando una sola linea orizzontale, sotto la quale mettono l'iniziale delle note volute, cioè: S, R, G, M, P, D, N, con dei segni sovrapposti alle stesse per indicarne la posizione, gli accenti, ecc., come procedo a spiegare.

Posizione. — Ho già detto che nella musica Hindu si hanno generalmente tre ottave o *Saptaca*; la loro posizione, rispettivamente all'ottava centrale, *Madía*, la quale è presa per base (vedi Cap. *Note e Sruti*), viene indicata con un punto — cioè:

Ṣ Ṛ G̣ Ṃ P̣ Ḍ Ṇ   S R G M P D N   Ṡ Ṙ Ġ Ṁ Ṗ Ḋ Ṅ

La prima *Saptaca* viene puntata al disotto ed è l'ottava più bassa, la *Mandrà,* quella senza punto è la *Madía* o centrale, e quella col punto al disopra è la *Tarà Saptaca* o ottava più alta.

Se, caso rarissimo, abbisogni di scrivere qualche ottava più alta o più bassa, si mettono due o più punti sopra o sotto la nota; cosicchè S̤ significherebbe che questo SA (*do*) è due ottave più basso del SA della *Madía Saptaca* e S̈ ne è due ottave più alto. Però per la musica Hindu le tre suddette *Saptaca* sono sufficienti, è solo nel dover transcrivere musica di altri paesi che le più alte o più basse *Saptaca* possono abbisognare.

Accidenti. — Le note si chiamano *Svara*: se sono accresciute dagli « *sruti* » divengono *Tivrasvara* cioè *Diesis*, se diminuite *Comalasvara* cioè *Bemolli.* Il segno del *Diesis* è questo: ↱ e si chiama *Pataca*, e quello del *Bemolle* è fatto come un piccolo triangolo che

si chiama « *Tricona* »: entrambi si scrivono al disopra della nota, così:

S S

che equivalgono a *do* ♯ e *do* ♭.

Il *Pataca* ed il *Tricona* accrescono o diminuiscono le note SA, MA e PA (cioè quelle che hanno quattro sruti) di un semitono o due sruti, le note RI e DA (che hanno tre sruti) del valore di un terzo di tono, ovvero un sruti, e le note GA e NI (che hanno solo due sruti) di un quarto di tono, ossia un sruti: se si vuole accrescere o diminuire le prime tre note suddette di un solo sruti, allora si mette accanto al *Pataca* o al *Tricona* un piccolo segno come il mordente. In caso poi che si debba accrescere o diminuire tutte le note suddette per un valore superiore da quello indicato dal *Pataca* o dal *Tricona*, cioè se si dovesse aggiungere o diminuire tre sruti a SA, MA e PA, e due sruti a RI, DA, GA e NI, allora si aggiunge un piccolo ° al disopra dei segni del *Pataca* o *Tricona*, cioè:

S S

e queste note vengono chiamate rispettivamente *Atitivra* e *Aticomala*, cioè *Diesis* o *Bemolli* intensificati.

Matrà. — I vari *Matrà* si scrivono sovrapponendo delle lineette perpendicolarmente alle note, cosicchè il *Rasvamatrà* (un movimento) s'indica così: S, il *Dirgamatrà* (due movimenti); S, il *Plutomatrà* (diversi movimenti); S, S, ecc.

Le *Ardamatrà*, due delle quali sono assorbite in un movimento, si scrivono mettendo il segno ◡ sulla nota, e l'*Anumatrà* (quattro in un movimento) col segno ×, cioè S, S. Il segno dell'*Ardamatrà* si chiama in Sanscrito *Ardaciandracina*, e quello dell'*Anumatrà*, *Damarucina*.

Legatura (Bandani). — Il segno della legatura, che si fa così ⌐——¬, e si chiama *Bandani*, ha tutto un altro significato che da noi; esso indica che le note così insieme riunite debbono essere eseguite tutte in un *Matrà* (movimento).

Pause. — Per indicare le pause s'impiegano i segni del *Rasvamatrà*, *Dirgamatrà* e *Plutomatrà*, cioè una, due, tre o più lineette segnate perpendicolarmente sulla linea al posto ove la pausa è richiesta; cioè ___ǁ___ equivale a una pausa *Birgamatrà*, due movimenti, e via dicendo.

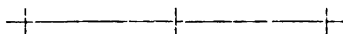
Misura del tempo (Tala). — Il « *Tala* » si batte, come da noi, in due, tre, quattro o più tempi. Ho già detto che vi sono anche delle misure in cinque e sette tempi per battuta e si trovano anche — specialmente nei canti antichi — delle misure del tutto irregolari. Il primo tempo di una battuta è sempre accentato, e si chiama *Samà*; nella scrittura musicale viene indicato con una crocetta sovrapposta alla nota $\overset{+}{\text{S}}$ (La lineetta sotto il *Sama* è il segno del *Matrà*). Se si ha una misura regolare in due, quattro od otto tempi si accentuano, naturalmente, i dispari. Queste note su cui cade l'accento vengono chiamate *Birama* e si segnano al disopra della nota, il primo — il *Sama* — come ho già detto, con una crocetta e gli altri con un piccolo °. I movimenti su cui cade il ritmo si chiamano *Agata* e si scrivono mettendo sulla nota il segno *s*, cioè:

+	s	o	s
S	S	S	S
1°	2°	3°	4° tempo.

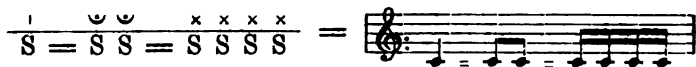
Se si ha invece una misura da battersi in tre, il primo movimento — *Sama* — si scrive con la crocetta e gli altri due col segno di *Agata s*, cioè:

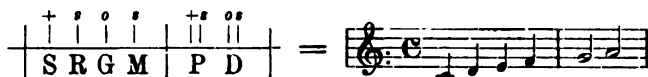
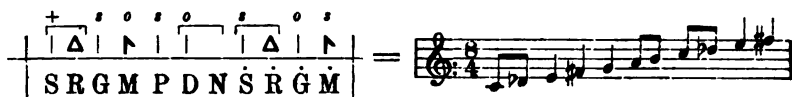
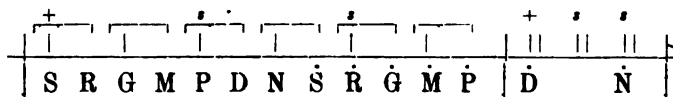
+	s	s
S	S	S
1°	2°	3° tempo.

Nei movimenti irregolari, poi, diviene necessaria tale indicazione e le note *Birama* sono sempre quelle su cui si posa il ritmo.

Battute. — Il valore di una battuta si chiama *Bibagiaca Reka*, e la divisione delle stesse si fa, come da noi, con delle lineette trasversali:

Padmacina o segno del loto. — Alla conclusione di ogni melodia, o canto, gli Hindu usano mettere il *Padmacina*, o segno del *loto*, che eseguiscono così: ⁘.

Darò qualche esempio per maggior chiarezza:

S = S S = S S S S =

Quattro *Matrà* in una battuta:

| S R G M | P D | =

Otto *Matrà* in una battuta:

Sei *Matrà* in una battuta:

equivalenti a:

(battute in sei tempi, due per movimento)

VI.

Scale.

Sciargia Madiana e Gandara. — Le scale degli Hindu sono di costruzione molto caratteristica. Sono moltissime, ma tutte cominciano e finiscono col *do* naturale. Per segnarle tutte occorrerebbe un volume, basterà quindi che io ne dia un'idea. Anzitutto, occorre ritornare ai « *Sruti* » o minute divisioni delle note. Il lettore ricorda

che il SA, il MA ed il PA hanno ciascuno quattro sruti; il RI ed il DA, tre; il GA ed il NI, due; cioè:

Sruti =	....	...	..	....	....	...	..	(22)
	SA	RI	GA	MA	PA	DA	NI	

Questa è la *Sciargia Grama* o scala classica. Vi è poi la ***Madiama Grama*** che si forma togliendo un sruti al PA (*sol*) ed aggiungendolo al DA (*la*), cioè:

Sruti =	....	...	..	....	...	....	..	(22)
	SA	RI	GA	MA	PA	DA	NI ;	

ed inoltre vi è la *Gandara Grama* formata in un modo assai irregolare: il SA (*do*) perde due sruti, uno de' quali viene assorbito dal NI (*si*) che precede e l'altro dal RI (*re*) che segue; il GA (*mi*) prende un sruti dal MA (*fa*) ed il PA (*sol*) perde un sruti che viene assorbito dal DA (*la*). Ecco la divisione dei sruti nella *Gandara Grama*:

Sruti =	1 sruti è assorbito dal NI che precede.	..	....	...	...	...	....	...	(22)
		SA	RI	GA	MA	PA	DA	NI	

Note prachita e vicrita. — Questo togliere od aggiungere dei sruti produce due classi di note. Quelle che ne ritengono tutto il loro completo numero si chiamano «*prachita*» e quelle che vengono alterate col prendere o perdere dei sruti, siccome accade nelle *Madiana Grama* o *Gandara Grama*, si chiamano note «*vicrita*».

Divisioni delle scale. — Le *Sciargia Grama* hanno tre suddivisioni, cioè le *Sampurna Thàt* o scale di sette note, le *Sciarava Thàt* o scale di sei note, e le *Orava Thàt* o scale di solo cinque note.

Sampurna Thàt. — Vi sono trentadue *Sampurna Thàt,* o scale di sette note:

la 1ª corrisponde alla nostra scala di *do maggiore*;
la 2ª prende il *re* ♭ (tutte le altre note naturali);
la 3ª il *re* ♭ e *mi* ♭;
la 4ª il *re* ♭ e *fa* ♯;
la 5ª il *re* ♭ e *la* ♭;
la 6ª il *re* ♭ e *si* ♭;
la 7ª il *re* ♭, il *mi* ♭ ed il *fa* ♯;

la 8ª il *re* ♭, il *mi* ♭ ed il *la* ♭;
la 9ª il *re* ♭, il *mi* ♭ ed il *si* ♭;
la 10ª il *re* ♭, il *fa* ♯ ed il *la* ♭;
la 11ª il *re* ♭, il *fa* ♯ ed il *si* ♭;
la 12ª il *re* ♭, il *la* ♭ ed il *si* ♭;
la 13ª il *re* ♭, il *mi* ♭, il *fa* ♯ ed il *la* ♭;
la 14ª il *re* ♭, il *mi* ♭, il *fa* ♯ ed il *si* ♭;
la 15ª il *re* ♭, il *mi* ♭, il *la* ♭ ed il *si* ♭;
la 16ª il *re* ♭, il *fa* ♯, il *la* ♭ ed il *si* ♭;
la 17ª il *re* ♭, il *mi* ♭, il *fa* ♯, il *la* ♭ ed il *si* ♭;
la 18ª il *mi* ♭ (tutte le altre naturali);
la 19ª il *mi* ♭ e *fa* ♯;
la 20ª il *mi* ♭ e *la* ♭;
la 21ª il *mi* ♭ e *si* ♭;
la 22ª il *mi* ♭, il *fa* ♯ ed il *la* ♭;
la 23ª il *mi* ♭, il *fa* ♯ ed il *si* ♭;
la 24ª il *mi* ♭, il *la* ♭ ed il *si* ♭;
la 25ª il *mi* ♭, il *fa* ♯, il *la* ♭ ed il *si* ♭;
la 26ª il *fa* ♯ (tutte le altre naturali);
la 27ª il *fa* ♯ ed il *la* ♭;
la 28ª il *fa* ♯ ed il *si* ♭;
la 29ª il *fa* ♯, il *la* ♭ ed il *si* ♭;
la 30ª il *la* ♭ (tutte le altre naturali);
la 31ª il *la* ♭ ed il *si* ♭;
la 32ª il *si* ♭ (tutte le altre naturali).

Ho detto che tutte queste scale cominciano e finiscono col *do*, devo ora aggiungere che tanto nel salire che nello scendere hanno gli stessi accidenti.

Su queste *Sampurna Thàt* sono stati composti moltissimi *Raga* e *Raghine* e ne cito qualcuno ad esempio: il *Raga Panciama*, le *Raghine Deogiri*, *Deosaga*, *Kaliana*, *Vallari*, *Bagisvari*, *Tori*, ecc.; questi canti sono stati scritti, naturalmente, con gli accidenti delle varie scale, cioè il *Panciama Raga* ha il solo *re* ♭ come la seconda scala, il *Deogiri* ha tutte le note naturali come la prima scala, il *Deosaga* ha il solo *mi* ♭ come la 18ª scala, il *Kaliana* ha il *fa* ♯ come la 26ª scala, il *Vallari* ha il *mi* ♭ e *fa* ♯ come la 19ª scala, il *Ba-*

gisvari ha il *mi* ♭, il *la* ♭ ed il *si* ♭ come la 24ª scala, il *Tori* ha il *re* ♭, il *mi* ♭, il *fa* ♯, il *la* ♭ ed il *si* ♭ come la 17ª scala.

Sciarava Thàt. — Vi sono 112 *Sciarava Thàt*, cioè scale di solo sei note. Ancora queste scale cominciano e finiscono col *do*, però avendo sei note una ne viene omessa. Non è necessario dare una lista qui di tutte le 112 *Sciarava Thàt*, basterà solo notarne qualcuna: alla prima tanto nel salire che nello scendere manca il *re*; — sono tutte note naturali — alla seconda manca il *mi*; alla terza il *fa*; alla quarta il *sol*; alla quinta il *la*; alla sesta il *si*. Ora cominciano gli accidenti che variano nella istessa guisa come nelle *Sampurna Thàt*, ma con la differenza, che in ogni scala viene ommessa una data nota: per esempio la scala 21ª è mancante del *sol* ed ha il *fa* ♯; alla 31ª manca il *si* ed ha il *la* ♭; alla 41ª manca il *fa* ed ha il *re* ♭ ed il *la* ♭; alla 51ª manca il *si* ed ha il *mi* ♭ ed il *fa* ♯; alla 61ª manca il *mi* ed ha il *fa* ♯ ed il *la* ♭; alla 92ª manca il *si* ed ha il *mi* ♭, il *fa* ♯ ed il *la* ♭; e all'ultima, alla 112ª, manca il *sol* ed ha il *re* ♭, il *mi* ♭, il *fa* ♯, il *la* ♭ ed il *si* ♭.

Vi sono molti canti basati su queste *Sciarava Thàt*. Basterà ch'io citi, ad esempio, il *Bibasa Raghine*, che è stato scritto secondo l'andamento della scala n. 3, cioè viene ommesso il *fa*; il *Sar-Mallara-Raghine*, composto sulla scala 14ª, cioè omettendo il *mi* e col *si* ♭; il *Sohini Raghini*, composto sulla scala 19ª, cioè omettendo il *sol* e col *re* ♭; il *Puriia Raghine*, scala 37ª, cioè senza il *sol*, col *re* ♭ e *fa* ♯; il *Nagavani-canara Raghine*, scala 59ª senza il *la*, col *mi* ♭ e *si* ♭, ecc., ecc.

Orava Thàt. — Vengono per ultime le *Orava Thàt*, o scale con cinque note soltanto. Ancora queste vanno da *do* a *do* e non cambiano nel discendere. Sono in tutto 160, ma ne citerò solo alcune, a sbalzi, tanto per darne un'idea:

La prima manca del *re* e del *mi*; la seconda del *re* e *fa*; la terza del *re* e *sol*; la quarta del *re* e *la*; la quinta del *re* e *si*; la sesta del *mi* e *fa*, e via dicendo.

Alla 16ª cominciano gli accidenti; in questa scala si omettono il *re* ed il *mi* ed abbiamo il *fa* ♯.

Alla 17ª si omettono il *re* ed il *mi* e vi è il *la* ♭, ecc., ecc.

Alla 50ª si omettono il *fa* ed il *la*, ed il *mi* è ♭.

Alla 75ª si omettono il *re* ed il *sol*, mentre il *fa* è ♯ ed il *la* ♭.

Alla 100ª il *fa* ed il *sol* sono omessi, il *re* ed il *la* sono ♭.

Alla 125ª il *la* ed il *si* sono omessi, il *mi* è ♭ ed il *fa* ♯.

Alla 150ª il *sol* ed il *la* sono omessi, il *mi* è ♭, il *fa* ♯ ed il *si* ♭.

Alla 160ª il *sol* ed il *si* sono omessi e si hanno il *re* ♭, il *mi* ♭, il *fa* ♯ ed il *la* ♭.

Le melodie composte su questa *Orava Thàt* sono moltissime ; ne citerò alcune:

Il *Vrindavani Saranga Raghine*, il quale canto è composto sulla scala n. 8, cioè omettendo il *mi* ed il *la*. Si comprende che queste due note non figurano affatto in tutto il canto, e così dall'*Hindola Raghine*, scritto sulla scala n. 23, sono omessi il *rè* ed il *sol* ed abbiamo il *fa* ♯; — nel *Malasri Raghine*, scala n. 27, sono omessi il *re* ed il *la* ed abbiamo il *fa* ♯; — nel *Dabalasri Raghine*, scala 88ª, si omettono il *mi* ed il *sol*, ed il *re* ed il *la* sono ♭; — nel *Malkosa Raghine*, scala 130ª, vengono omessi il *re* ed il *sol*, e si hanno il *mi* ♭, il *la* ♭ ed il *si* ♭, ecc., ecc.

Spero d'avere sufficientemente spiegate le scale degli Hindu: se qualche studioso desiderasse maggiori schiarimenti potrà trovarne nei libri del Dott. Raggià Sir Sourindro Mohun Tagore.

(Continua).

G. F. Checcacci.

Sull'arte greca.

Appunti.

Qualche volta ho fantasticato tra me e me sulla musica antica dei Greci; ora il momento è forse opportuno per accennare alla questione sotto il punto di vista: coi mezzi dell'arte moderna si possono ottenere gli effetti che noi ***supponiamo*** derivassero dalle ***serie diatoniche*** costituenti i modi greci? (1).

Dico ***supponiamo***, perchè nel caso dovremmo fare sempre astrazione dall'accompagnamento della melodia presso i Greci, formato da suoni che stavano all'acuto di essa, in relazione al concetto della gamma discendente, e con intervalli che non sono bene accetti dal nostro sentimento estetico; tale complesso, riuscendo in assoluto contrasto col sistema armonico della musica moderna, resta per noi incomprensibile.

Parlo poi soltanto delle ***serie diatoniche***, perchè le cromatiche greche erano basate su principî differenti da quelli che reggono la nostra gamma, eliminando due suoni diatonici in favore dei

---

(1) Il quadro che segue giova a chiarire la confusione regnante riguardo i nomi dei modi antichi:

Scale di	Denominazioni greche	Denominazioni del canto ecclesiastico	Denominazioni di Glareano	Denominazioni di Helmholtz	Forme equivalenti alla scala di
Do	Lidio	Ipolidio (Tritos plagale)	Jonico	Modo maggiore	*Do maggiore*
Re	Frigio	Dorico (Protos autentico) Ipomisolidio (Tetartos plagale)	Dorico	Modo di VII^a min.	*Do* con due ♭ in chiave
Mi	Dorico	Frigio (Deuteros autentico)	Frigio	Modo di VI^a minore	*Do* con quattro ♭ in chi
Fa	Ipolidio o Sintonolidio	Lidio (Tritos autentico)		Modo di V^a	*Do* con un ♯ in chiave
Sol	Ipofrigio o Jonico	Misolidio (Tetartos auten.)	Misolidio	Modo di IV^a	*Do* con un ♭ in chiave
La	Ipodorico, Eolio o Locridio	Ipodorico (Protos plagale)	Eolio	Modo di III^a min. o Modo minore	*Do* con tre ♭ in chiave
Si	Misolidio	Ipofrigio (Deuteros plagale)		Modo di II^a minore	*Do* con cinque ♭ in chi

cromatici; e perchè le enarmoniche, per di più, nella sottigliezza con cui erano ordinate, sfuggono oggi ad un giusto apprezzamento del loro impiego.

Noi dunque supponiamo che si ottenessero effetti maravigliosi nei diversi *àmbiti* apprestati dai modi greci, e non riflettiamo che, se in essi predominano suoni diversi caratterizzanti la melodia, per noi che ci riferiamo sempre al principio della tonalità, qualunque melodia di qualunque mòdo risuonerà alle nostre orecchie nella scala che presenta le successioni regolari alle quali siamo abituati, ossia nella scala tipica di *do*, sebbene possa cominciare e finire in un grado qualunque di essa. A rilevare la differenza essenziale della teoria antica notiamo che pei Greci il modo tipico, da cui derivano tutti gli altri, era il *dorico,* corrispondente ai suoni: *mi, re, do, si, la, sol, fa, mi.*

Dopo la trasformazione che subirono i modi greci quando, adattati pel canto fermo, finirono col dare origine ai modi maggiore e minore, per la semplice ragione che alcuni (lidio, ipolidio e ipofrigio) avevano maggiore il terzo grado, che gli altri (frigio, dorico, ipodorico e misolidio) lo avevano minore, e che in tutti, imponendosi coll'armonia il sentimento della tonalità, il settimo grado ascendente si sforzò a risolvere sull'ottavo nel rapporto di terza maggiore sulla quinta (ossia di settima maggiore sulla tonica), dopo tale trasformazione poteva benissimo sorgere il dubbio se l'arte greca, messa a riscontro della moderna secondo i principî che informano quest'ultima, possedesse mezzi d'espressione più varî e più efficaci.

Io non lo credo, anzi sono persuaso che la musica moderna possieda nelle alterazioni cromatiche della scala una tavolozza più ricca di quella che risultava dai rapporti varianti dei gradi delle serie greche, pur calcolando quale tonica il primo grado di esse.

Infatti l'armonia moderna consente l'uso della seconda e della sesta minori, come si avvicendano nelle scale greche, ed ha il fondamento della modulazione nell'impiego della settima minore, che è anche grado discendente della scala minore, a somiglianza dei modi frigio, dorico, ipofrigio, ipodorico e misolidio, Quest'ultimo però contiene un intervallo che non si trova nelle scale moderne in rapporto colla tonica, e precisamente la quinta diminuita; ma lo abbiamo su altri gradi (per esempio sul set-

timo), mentre nuove note cromatiche dànno energie speciali ad alcuni dei nostri accordi mercè la quarta, la quinta e la sesta eccedenti.

Invero è da riconoscere che dal lato della melodia l'arte greca, utilizzando àmbiti diversi nei quali si accentuano suoni diversi, poteva raggiungere una delicatezza di tinte e di sfumature quali noi non sapremmo disporre e forse comprendere; però non tutto si sottrae alla nostra immaginazione. Così, per esempio, arriveremo a figurarci un canto nel modo ipofrigio (scala di *sol*) come un alternarsi di suoni che si mantengono sempre sulla dominante, senza mai risolvere sulla tonica; e un canto nel modo ipolidio (scala di *fa*) ci impressionerebbe come una tessitura melodica tendente alla quinta. Nè dimenticheremo che il lidio è il nostro modo maggiore, che il frigio, il dorico e l'ipodorico sono presso a poco consimili al modo minore, con forte intensità di carattere nell'ultimo, e che il misolidio risuona quale forma molto spiccatamente triste di un possibile modo minore con la seconda e la quinta minori.

Ma è sempre un sofisma il confrontare il risultato di una trasformazione essenziale, creata da un fattore nuovo (l'armonia moderna), col principio lontano da cui ebbe origine; anzi, perchè risulti l'antitesi dell'arte greca coll'arte attuale, osservo che se oggi si volesse armonizzare un canto nel modo misolidio, al primo grado della scala che lo caratterizza si dovrebbe mettere l'accordo di $\frac{6}{3}$, distruggendo così la tonalità che teoricamente in esso vediamo, per stabilirne un'altra.

Parmi di poter concludere che i mezzi odierni dell'arte musicale non solo consentono tutti gli effetti che noi intravediamo nella musica greca, ma ci permettono inoltre quei modi di sapore speciale, ipolidio e ipofrigio, già usati dai liutisti del cinquecento senza che la pratica se ne avvantaggiasse nei secoli seguenti, quando ogni sforzo era diretto a fissare stabilmente il modo maggiore e il minore. Tali modi adoperati *cum grano salis* aggiungerebbero forza e varietà d'espressione ad un'arte che può sembrare esausta nella tendenza dell'ora presente verso la stranezza e l'astruseria.

Bassano, aprile 1908.

Dott. Oscar Chilesotti.

Arte contemporanea

LA MUSICA

NEL PROGETTO DI RIFORMA DELLA LEGGE

SUI DIRITTI D'AUTORE

Con Decreto Reale 15 dicembre 1901, su proposta Baccelli, veniva istituita una Commissione con l'incarico di studiare e proporre le riforme da introdurre nelle vigenti leggi sui diritti di autore delle opere dell'ingegno, per metterle in armonia coi bisogni attuali e con le convenzioni stipulate con gli altri Stati. Furono chiamati a farne parte i Professori Blaserna, Filomusi-Guelfi, Fradeletto, Monteverde, Luciani, Vessella, gli avvocati Mariotti, Roux ed Amar, il direttore capo-divisione al Ministero di A. I. e C. Ottolenghi, gli editori Re Riccardi, Ricordi, e Giuseppe Giacosa.

Dopo lunghe e numerose sedute nelle quali si svolsero gli studi e le discussioni della Commissione, questa concretò finalmente l'opera sua in un progetto deliberato sul finire dell'anno 1906, e che nel gennaio 1907 fu presentato dal suo Presidente Senatore Filippo Mariotti, al Ministero di A. I. e C.

È bene, prima che il progetto sia portato in Parlamento, che gli interessati e il pubblico ne abbiano conoscenza perchè solo dal dibattito delle opinioni e da un giusto contemperamento dei vari interessi da tutelare, potrà dalla riforma derivare un reale progresso sulla legge tuttora vigente che porta la data 19 settembre 1882.

*
* *

In una legislazione sui diritti d'autore è di per sè ovvio che la musica ha sempre una parte importante; ma se ciò può affermarsi in genere per tutte le Nazioni civili, è tanto più vero per l'Italia, dove questa arte ha avuto ed ha tuttora cultori insigni, la cui fama varca le barriere nazionali per diventare mondiale; non senza notare d'altronde come alla eccellenza artistica dei prodotti dell'ingegno in questo ramo, corrisponda pure una esuberanza di produzione, degna della maggiore considerazione anche dal punto di vista economico, se si ricordi che la merce *musica* è forse quella che ha più sicuro collocamento all'estero e quindi più larga esportazione.

Dal punto di vista internazionale adunque, la necessità di una efficace tutela dei diritti degli autori di musica può bene affermarsi sia nella coscienza di tutti; ed essa riposa anche su una ragione di evidente equità, non sembrando che lo Stato che tutela ogni altra forma di produzione nazionale dalla concorrenza straniera, sotto forma di leggi o trattati più o meno restrittivi, o di dazi di produzione, e che con altre disposizioni mira ad impedire ogni attentato al nostro patrimonio artistico, debba poi disinteressarsi dei prodotti di quell'arte che nella vita dei popoli va acquistando sempre più di importanza, e la cui influenza trascende il campo artistico per entrare in quello morale ed educativo.

Ma il consenso unanime che accompagna ogni misura restrittiva al diritto di autore nei rapporti internazionali, non è chi non avverta come venga meno nei rapporti interni, quando cioè il *nostro* pubblico si trovi di fronte ai *nostri* autori, o per meglio dire ai nostri editori.

Gli è che il concetto di proprietà letteraria ed artistica, tuttavia incerto nella dottrina, non è peranco penetrato nella coscienza delle masse nel suo contenuto di diritto personalissimo, inalienabile, in una parola nel suo contenuto morale.

Si affermi pure con la più moderna costruzione giuridica che il diritto di autore in altro non si risolve che in una semplice difesa accordata alla personalità pensante dell'uomo, cui non si può negare il diritto di difendere la integrità del proprio la-

voro perchè egli ne ha intera la responsabilità, ma non è meno vero che questa proposizione nel concetto del pubblico sembra chiamata più che altro a sostenere le pretese degli aventi causa, e a servire a un gioco commerciale, anzichè rispondere ad una vera, sentita necessità giuridica e di fatto.

Infatti, questo famoso diritto morale è tale astrazione della mente, che riesce difficilmente afferrabile alle masse, quando si voglia portare all'ultima conseguenza di lasciare all'autore o agli aventi causa il diritto esclusivo di autorizzare o meno la rappresentazione o l'esecuzione dell'opera drammatica o musicale.

Perchè nella pratica questa esclusiva serve in sostanza a dettare le condizioni della autorizzazione, non già ad una scelta tra i vari concorrenti, tenendo a criterio anzichè le garanzie artistiche di cui possano dare affidamento, quelle economiche (1).

Glie ditori di musica, specialmente, se lesinano il consenso prima che l'opera abbia avuta una grande diffusione, appunto perchè la esecuzione avvenga nelle condizioni più favorevoli al lavoro, una volta che questo abbia raggiunto il successo e la notorietà,

---

(1) In Francia gli autori, mercè la organizzazione, sono giunti al punto non solo di proteggere i loro diritti da qualunque attentato, ma di violare la legge stessa e i diritti del pubblico.

Secondo la legge francese la durata del diritto esclusivo è di 50 anni, dopo i quali la rappresentazione ed esecuzione resta libera a tutti.

Orbene, da una parte la " Societé des Auteurs et Compositeurs dramatiques ", dall'altra la " Societé des Auteurs, Compositeurs et editeurs de musique ", hanno saputo abilmente crearsi una condizione di monopolio tale, che è materialmente impossibile ad un impresario di non avere rapporti con esse. Speculando su questa condizione tutto affatto particolare e privilegiata, le Società dettano alle imprese le condizioni e fissano delle tariffe, senza fare distinzione alcuna tra le opere di dominio pubblico, e quelle di dominio privato, e percependo quindi la percentuale anche sulle prime: così il passaggio delle opere nel dominio pubblico non ha in pratica sostanzialmente nessun effetto. Nello stesso tempo però, e sempre mediante la organizzazione, gli autori sono riusciti a liberarsi dalle tristi condizioni in cui li aveva posti lo stato di monopolio in cui versavano alla loro volta gli editori. In Parigi e in tutta la Francia non vi sono per le opere drammatiche-musicali, che tre o quattro editori, e la concorrenza non esiste affatto.

L'autore ha trovato colla associazione il modo di liberarsi dalle loro imposizioni; esempio questo che l'Italia avrebbe dovuto da tempo imitare!

hanno ben poco riguardo a che esecutori addirittura insufficienti, più che eseguire l'opera, ne eseguiscano in sostanza una parodia; il prodotto ha avuto fortuna e conviene sfruttarlo!

Bisogna pure parlare francamente, e non già per disconoscere i diritti degli autori delle opere teatrali, ma anzi per provvedere ad una più efficace tutela del loro decoro e del loro interesse, per dividere la loro, dalla responsabilità degli aventi causa.

È necessario insomma che diritto morale e diritto pecuniario si integrino veramente tra di loro per formare nel concetto comune il contenuto del diritto di autore, non già che l'uno serva di scusa all'altro. E ciò non può veramente avvenire nel campo della drammatica e della musica se lo Stato, come da noi, si disinteressa completamente dell'una e dell'altra, e lascia che l'industria teatrale si svolga come ogni altra industria o commercio, quasi che la libera concorrenza — che in fatto però non esiste — possa esser chiamata a legge di selezione in una materia che si riallaccia per tante vie al progresso intellettuale ed artistico della Società.

La breve digressione non deve farci perdere di vista l'oggetto del presente studio, che è quello di seguire passo per passo il progetto di riforma cogliendone i punti che all'arte musicale più direttamente si riferiscono.

Trattando anzitutto delle opere protette, bene fa il progetto ad includere espressamente le opere coreografiche, eliminando così ogni possibile dubbio.

Che esse siano degne della protezione della legge, non diversamente dalle altre opere dell'ingegno, non sembra potersi dubitare, benchè non vada taciuto come le legislazioni non vadano d'accordo su questo punto.

Ciò che in verità non si intende, se si consideri che le varie parti da cui un'azione coreografica risulta, sono già di per sè protette dalla legge, cosicchè non può non sembrare contraddizione il negare la tutela al tutto che da queste parti risulta.

Un'azione coreografica è distinta comunemente in tre parti, l'una musicale, l'altra scenico-mimica, l'ultima propriamente coreografica.

La prima è dalla legge già protetta in sè e per sè; della seconda deve dirsi egualmente non potendosi distinguere il dramma mimico da quello parlato; i dubbi non possono esistere adunque che circa il *ballo*, ma non hanno fondamento quando si pensi che esiste anche un'*arte del ballo*, che è una delle più antiche, coi suoi maestri, colle sue difficoltà, che si svolge intimamente collegata a criteri artistici che toccano quando l'azione drammatica, quando quella musicale, e il rapporto tra l'una e l'altra per dar vita all'opera coreografica.

***

Fu grave questione invece, in seno alla Commissione se si dovesse riconoscere lecito, e potesse quindi formare oggetto di diritto di autore, il fare composizioni sui motivi di un'opera altrui.

L'art. 3 della legge vigente ammette che non si viola il diritto di riproduzione riservata all'autore, quando alcuno da un *motivo* di un'opera originale prende occasione o tema di una composizione musicale che costituisca una nuova opera.

La Commissione, non senza contrasti, ha deliberato di togliere dall'art. 3 questa disposizione, osservando che col lasciare nella legge la eccezione, si dà luogo ad abusi da parte di musicisti mediocri e di nessun valore, i quali, non sapendo far di meglio, si servono di motivi in voga per raffazzonature che non hanno alcun valore artistico, e che tuttavia possono acquistare una diffusione per il solo merito del motivo originale che ne costituisce l'essenza. Ora — si è soggiunto — chi è chiamato in questi casi a giudicare se si tratti o no di un'opera nuova, può di fronte al tenore della legge essere tratto in errore dalle nuove forme musicali con cui è stata vestita l'opera originale, e decidere in modo contrario agli interessi morali e materiali dell'autore.

Giova notare però che anche coloro che volevano sopprimere l'inciso della legge, ammettevano che quelle elaborazioni che costituiscono nuove creazioni, fossero lecite, e volevano solo togliere di mezzo un equivoco cui poteva dar luogo la interpretazione della legge vigente.

Ma con questa riserva la deliberata soppressione non si sa legittimare, poichè la legge vigente, lungi dal prestarsi all'e-

quivoco e dar luogo ad abusi, segna nettamente i limiti entro i quali la ripetizione del motivo di un'opera non importa violazione del diritto di autore, richiede cioè che la composizione musicale cui la elaborazione del motivo dà luogo, rivesta i caratteri di un'*opera nuova*, ciò che esclude di per sè ogni qualunque raffazzonamento ed evita ogni intendimento di speculazione.

La relazione Scialoia aveva già con molta sicurezza dato una interpretazione autentica alla legge osservando: " Queste riduzioni e questi adattamenti sono opera in cui non entra invenzione, sono vere riproduzioni.

" Ma talvolta un motivo, una frase, un'aria intera sono per un compositore quel che suol essere per un pittore una serie di punti e di linee gettate a caso sopra un piano, i quali suggeriscono alla sua fantasia una figura che nessun altro sapeva suggerirvi, e che è una creazione della mente sua eccitata da stimoli esterni.

" Il Thalberg, il Liszt sogliono trarre da un pensiero o da un motivo, sia pur classico per sè medesimo, una tale variazione che costituisce sotto altri aspetti una vera composizione musicale *sui generis*, in cui è trafuso il loro sentimento ed il loro proprio pensiero musicale; una composizione di quelle, che, secondo l'espressione del Buonarotti, si fanno col cervello e non colle mani, colla fantasia e non coll'udito, con la inventiva e non colla memoria delle sole regole concernenti la parte materiale dell'arte.

" In questo caso l'opera loro non può dirsi riproduzione di quello che fu soltanto per essi un tema, un argomento d'un nuovo lavoro.

" Quando ciò avvenga in fatto, sarà giudicato dagli esperti dell'arte: *ma la legge deve ammettere che possa avvenire*, e distinguere questo caso da quello più ovvio delle riduzioni e degli adattamenti musicali ".

Concetti esattissimi, e ai quali gli stessi commissari che deliberarono la soppressione dell'inciso mostrarono di aderire giungendo però, come vedemmo, ad una conclusione opposta alla premessa, essendo evidente che se il testo della legge era imperfetto — e noi vedemmo che non lo era — doveva la Commissione proporre la modificazione in guisa tale che la ecce-

zione non servisse agli abusi, e non già deliberare la soppressione, la quale può dar luogo a ritenere — e così fu realmente interpretata da uno dei commissari — che anche quando dal motivo siasi tratta un'opera nuova, questa possa esser perseguita come violatrice del diritto di autore.

Nè la Commissione si pose d'altronde il quesito come mai la soppressione del noto inciso potesse poi concordare con l'art. 10 della Convenzione di Berna 9 settembre 1886 il quale permette le *adaptations*, e gli *arrangements de musique* allorchè presentino i caratteri di un'opera originale.

Se si tenga presente che il mandato affidato alla Commissione dal Decreto che la istituiva, si era appunto quello di mettere in armonia la legislazione vigente con le Convenzioni stipulate con gli altri Stati, non sembrerà azzardato l'affermare che la Commissione a questo proposito, non solo esorbitò dal suo mandato, ma fece cosa ad esso perfettamente contraria.

Nè dovevasi dimenticare che la maggioranza delle legislazioni europee contiene una disposizione analoga a quella che si vorrebbe ora abolita, e che la più perfetta di tali legislazioni, quella tedesca del 19 giugno 1901, ha conservato espressamente (art. 13) il permesso di valersi liberamente dell'opera di un autore per ricavarne una creazione originale.

Non si potrebbe adunque neppure affermare che lo spirito dei tempi sia contrario a questo provvedimento di eccezione!

Concluderemo con le assennate considerazioni del commissario prof. Blaserna, che cioè: " sarebbe un errore togliere dalla legge " l'inciso che consente la elaborazione di motivi di un'opera " per creare una nuova opera. In ogni composizione musicale " entrano per una parte, certo non esigua, spunti e motivi di " altre opere. Alcune composizioni, quelle citate di Thalberg, " di Liszt, non sono che elaborazioni di altri motivi. Queste " elaborazioni spesso si improvvisano: subordinandole al con- " senso dell'autore, diventerebbe difficile e scarsa la produzione " di queste composizioni, che hanno pure la loro ragione di " essere; se non hanno l'importanza di creazioni nuove, sono " indiscutibilmente opere d'arte, e possono giovare anzichè nuo- " cere alla popolarità dell'autore. In arte, come nella scienza, " ciascuno cammina sulle traccie dell'altro, ed è solo per questa " via che avanzano la scienza e l'arte ".

***

Ma della precedente, ben più grave è la questione dibattutasi in seno alla Commissione sulla riproduzione delle Opere musicali per mezzo di strumenti meccanici.

In essa si delinearono ben presto due correnti, l'una che chiedeva nella legge una esplicita disposizione contraria, l'altra invece favorevole ad una interpretazione liberale della legge vigente. La prima era impersonata da Giacosa, Ricordi, Roux; l'altra dal prof. Luciani; una opinione intermedia fu invece sostenuta dall'Amar, il quale, pure consentendo nel concetto che le riproduzioni con strumenti meccanici costituiscono delle vere e proprie contraffazioni, osservava però che bisogna esaminare la questione dal punto di vista internazionale, e concludeva affermando che dal momento che nel protocollo di chiusura della Convenzione di Berna si era inclusa una eccezione a favore degli strumenti meccanici, per rispettare i patti internazionali conveniva subire la importazione degli strumenti e dei cartoni. Il prof. Filomusi dal canto suo sembrò distinguere il fatto della fabbricazione degli strumenti e il loro uso particolare, dalle esecuzioni in pubblico a scopo di lucro, ammettendo che solo queste ultime dovessero essere colpite dalla legge.

Ma il partito che convenisse affermare esplicitamente il divieto della riproduzione della musica per mezzo di strumenti meccanici, ebbe naturalmente a prevalere, e ancora una volta la Commissione andò così contro il proprio mandato, inserendo nella legge una disposizione che è apertamente contraria a quella contenuta nell'art. 3 del Protocollo di Berna, e mettendo i nazionali in una condizione giuridica inferiore agli stranieri.

Ben vero vi fu chi alle ragioni giuridiche altre ne aggiunse di ordine morale, affermando che la riproduzione con gli strumenti meccanici è un insulto all'arte, e come tale non deve essere permessa; ma il favore del pubblico per i fonografi e i grammofoni, oggetto speciale delle proteste degli editori, dimostra precisamente il contrario; nè il sorgere di Società italiane favorite dagli editori, dirette alla diffusione di tali strumenti, sta in favore della tesi: il diritto morale dell'autore male si presta

adunque a coonestare questa misura restrittiva, che d'altronde non ha riscontro nelle legislazioni estere più progredite (Svizzera, Austria, Ungheria, Francia, Belgio, Stati Uniti, Germania, ecc.).

E comunque bene osservava il prof. Luciani, contro l'assunto di altri due commissari, che ammesso pure che le riproduzioni meccaniche non possano dilettare chi ha senso artistico, ciò starebbe contro la tesi del divieto, perchè se mancano di attrattiva artistica, non possono creare una concorrenza pericolosa alle riproduzioni fatte con senso di arte.

Vero è che nel prospettare la questione occorre maggior sincerità. Le proteste degli editori, se l'unico scopo che li anima sia la difesa del diritto morale degli autori, dovrebbero essere in ragione inversa alla bontà artistica della esecuzione che deriva dallo strumento meccanico; i fatti invece mostrano il contrario, poichè mentre sono tollerati gli strumenti meccanici antichi, dai quali la musica esce veramente dilaniata, si fa invece aspra guerra ai fonografi e grammofoni, la cui industria è divenuta fiorente non più in ragione della musica che della voce umana che essi riproducono, della quale particolarità non si è tenuto sufficiente conto nelle recenti contestazioni giudiziarie in materia.

Nè si potrebbe affermare che un salvacondotto per gli strumenti musicali meccanici importi un trattamento di favore per l'industria estera a danno dei nostri autori, poichè molte ed importanti fabbriche di strumenti musicali meccanici sono sorte anche in Italia, e recenti contese tra esse e gli editori sono il miglior indice della loro importanza.

Non disconosciamo che, prescindendo dalla legge scritta e dalla oppurtunità di conformare la legge nazionale alla Convenzione di Berna, una ricompensa agli autori possa in astratto ritenersi giustificata. Ma una tale teorica, buona di per sè, può condurre a risultati non soddisfacenti nella sua pratica applicazione.

Osservò in una seduta della Commissione l'avv. Ferrari: " L'industria degli strumenti meccanici può liberamente svol-
" gersi e perfezionarsi; la disposizione proposta non le imporrà
" in questo senso alcun vincolo. Soltanto quando avrà bisogno
" di pezzi di musica per inciderli sui suoi cilindri, o sui cartoni,

“ essa dovrà pagarli, perchè questa è cosa che non le appar-
“ tiene „.

In pratica questa libertà non esiste per le condizioni speciali del mercato musicale in Italia: la condizione di monopolio in cui versa questa industria non lascia ai fabbricanti facoltà di scelta, cosicchè è più facile diventi padrone dell'istrumento chi può metterne in vendita i cartoni, anzichè l'inventore, e questa condizione di cose non è certo tale da incoraggiare l'industria nazionale. La fabbricazione degli strumenti musicali meccanici dovrebbe adunque essere permessa, ferma restando la proibizione delle esecuzioni in pubblico a scopo di lucro.

La collaborazione in rapporto al diritto di autore è uno degli argomenti meno studiati in dottrina, nonostante la gravità delle questioni che esso involge, specie di fronte alle norme incomplete ed imperfette dettate dalla nostra legge a tale proposito.

Una critica ampia degli articoli 5 e 6 della legge vigente fu da noi già pubblicata nelle colonne di questa *Rivista* (Tabanelli, “ La collaborazione nelle opere teatrali e la legge sui diritti di “ autore „, Annata 1906, pag. 135-321), e non è il caso di ripeterci. Ma quella critica è di per sè sufficiente a dimostrare più che la opportunità, il bisogno di tenere conto in una riforma della legge sui diritti di autore, della infelice redazione delle disposizioni legislative, per modificarle in guisa da evitare nuove contestazioni nel campo pratico.

Dalle contestazioni passate la Commissione fece male a non trarre motivo, per dare essa una interpretazione autentica della legge.

Nel suaccennato studio noi sollevammo alcuni dubbi circa la interpretazione dell'art. 6 della legge, e qui giova l'insistervi non essendosene la Commissione in nessuna guisa fatto carico: “ Dice l'art. 6 — osservavamo — che il compositore della mu-
“ sica può *farla riprodurre e spacciare congiuntamente alle*
“ *parole a cui la musica è applicata*; mentre lo scrittore del
“ libretto *non può disporre del diritto di riprodurre e spac-*
“ *ciare la musica.*

" Mettendo l'art. 6 in relazione agli articoli 1 e 2 (capov. n. 3)
" della legge, è facile avvertire come dei tre diritti espressa-
" mente e specificatamente accordati agli autori delle opere del-
" l'ingegno, e cioè: 1º Diritto di pubblicazione, e questo com-
" prende anche la rappresentazione; 2º Diritto di riproduzione;
" 3º Diritto di spaccio della riproduzione; solo questi due ultimi
" sono accordati al compositore, mentre invece il primo è ri-
" masto escluso. Nè in una materia come questa speciale, già
" di per sè derogativa alla norma comune contenuta nell'art. 5,
" è lecita una interpretazione estensiva; mentre non avrebbe
" importanza l'argomento che contro la nostra tesi si preten-
" desse desumere dalla relazione Scialoia, chè anzi giova rite-
" nere che il legislatore abbia voluto scientemente restringere
" le facoltà attribuite al musicista, poichè la relazione stessa fa
" accenno generico al potere di disporre delle parole, mentre
" nella legge il potere di disposizione è appunto espressamente
" limitato.

" Senonchè, se la legge ha taciuto nell'art. 6 circa la ***pubbli-***
" ***cazione***, per regolare i reciproci diritti dei collaboratori a quali
" disposizioni si dovrà far capo?

" E qui si manifesta, con più deplorevoli conseguenze, la con-
" fusione in cui sono caduti i compilatori della legge. Poichè,
" o libretto e musica sono due cose distinte, ***da considerarsi***
" ***come un sol tutto***, e allora compositore e librettista conser-
" veranno il diritto di autore esclusivo, ognuno sul suo lavoro,
" cosicchè non sarà lecito al musicista di pubblicare, e quindi
" neppure di rappresentare il libretto, nè allo scrittore di pub-
" blicare o far eseguire la musica; onde per procedere alla
" ***pubblicazione e rappresentazione*** sarà necessario il consenso
" di entrambi gli autori, salvo però al musicista — una volta
" pubblicata o rappresentata l'opera — di ***ripetere*** la pubblica-
" zione o la rappresentazione e di farne spaccio, anche senza
" il consenso del librettista. Chè se invece si ritenga che libretto
" e musica formino un tutto indivisibile, nasce questione se
" torni applicabile l'art. 5 della legge, poichè, mentre tale ar-
" ticolo regola solo l'***esercizio del diritto di autore***, quando
" competa per ***intero*** -- ossia nelle tre facoltà che ne formano
" il contenuto a tenore dell'art. 1: pubblicazione, riproduzione
" e spaccio -- a più autori di una stessa opera, nel caso in pa-

“ rola invece, mentre resta viva e non risolta la questione se il
“ diritto di pubblicazione appartenga ai due autori *in comune*,
“ è escluso poi che tale comunione esista al riguardo della ripro-
“ duzione e dello spaccio (art. 6), per modo che, data pure come
“ risolta in senso affermativo la questione della pubblicazione,
“ non si sarebbe mai nella ipotesi configurata dell'art. 6, es-
“ sendo il diritto d'autore di una delle parti — il librettista —
“ nel suo contenuto limitato ed incompleto.

“ Chè se sembri ad alcuno che a tali affermazioni più che
“ dallo spirito e dalla lettera della legge, si sia condotti da una
“ tendenza a sottilizzare, non minori difficoltà si presentano
“ quando si dia come incontrovertibile l'applicazione al caso in
“ esame dell'art. 5.

“ Poichè allora saremo di necessità condotti ad ammettere
“ che ciascuno degli autori potrà disporre *per intero* del diritto
“ di pubblicazione dell'opera, e così al librettista non sarà vie-
“ tato di pubblicare, e rappresentare per la prima volta il me-
“ lodramma, anche senza il consenso del compositore, salvo
“ sempre il dividere a metà i guadagni.

“ Ma allora l'art. 6 per che cosa mai è stato scritto? Il rap-
“ porto di principale ed accessorio intercedente tra musica e
“ libretto, non scompare? La facoltà esclusiva di *disposizione*
“ del musicista non diventa essa irrisoria? „ (1).

Ma ad altre ed altrettanto gravi questioni ha dato luogo nella giurisprudenza e nella dottrina l'applicazione dell'art. 6, nè queste erano certo ignorate dai componenti la Commissione. La discussione si accalorò nella dottrina a proposito della celebre lite Verga-Mascagni.

L'illustre prof. Ferdinando Bianchi emise allora l'opinione che la legge stabilisse un'eguaglianza di quote e quindi di profitti tra musicista e librettista, solo in via di presunzione, non già assoluta però, ma suscettibile di prova contraria, che poteva essere data con tutti i mezzi dalla legge autorizzati, e non solamente con la dimostrazione di un *patto espresso* o di una *convenzione*.

(1) Si noti che le legislazioni che seguono in questa materia lo stesso sistema adottato dalla legge italiana, non sono cadute in queste, che non esitiamo a chiamare mostruosità giuridiche, ma le varie facoltà inerenti al diritto di autore furono tenute distinte.

Il chiarissimo prof. Gabba ebbe invece a ritenere che la comunione tra poeta e musicista abbia per oggetto il libretto e non già l'opera musicale nel suo complesso; aggiungendo poi che quando anche l'opera musicale cadesse nella comunione, non si poteva applicare la presunzione della eguaglianza delle quote.

Anche il CHIRONI (*L'opera musicale e la legge sui diritti di autore* " Giurispr. It. ", 1896, IV, 32) ebbe ad accedere a questa opinione, negando che esistesse la presunzione in parola.

La giurisprudenza invece andò in diversa sentenza, interpretò cioè l'art. 6 nel senso che la quota del musicista e del poeta si dovessero presumere uguali.

Dal canto nostro, nel più volte citato articolo, ci lusingammo di avere dimostrato che la legge all'art. 6 aveva lasciato impregiudicata la questione sulla entità degli apporti e sulla conseguente divisione dei profitti, e che bisognava riferirsi, per avere una norma, all'art. 5, che riserva alla parte che non usa della cosa comune il diritto di pretendere dall'altra, che ne fa uso, il compenso della quota o parte che le spetta.

In altri termini, l'art. 6 non si richiama genericamente al precedente art. 5, ma lo scopo del richiamo si è quello solo di regolare *il caso* del compositore che esercita per intero il diritto di autore sull'opera musicale, nello stesso modo con cui aveva provveduto ai diritti degli altri comunisti nell'ipotesi che un coautore avesse esercitato per intero il diritto di autore; e come in questa ipotesi l'art. 5 ammette negli *altri* un diritto al compenso della parte che loro spetta, così eguale diritto egli dichiarò di riconoscere nello scrittore.

Quanto ai criteri di determinazione di questo compenso è cosa ardua il dettarne, ma questa difficoltà non toglie nulla ai principii, nello stesso modo che giurisprudenza e dottrina ammettono il risarcimento dei danni morali, pure consentendo nella quasi impossibilità di una loro esatta liquidazione.

Ex bono et aequo il giudice pronunzierà caso per caso; la valutazione sarà fatta, come ben dice il Gabba, combinando parecchi coefficienti che sono: il successo, e quindi il lucro reale del compositore, il pregio intrinseco della composizione letteraria, la reale efficacia che le parole del poeta hanno avuto nel suscitare le ispirazioni del musicista.

Abbiamo così accennato alle principali questioni che nel campo musicale ha sollevato la interpretazione degli art. 5 e 6 della legge, avvertendo fino da principio come la Commissione non le avesse avute presenti allorchè deliberò di mantenere il testo attuale della legge, la quale in nessuna parte, come in questa, merita di essere se non riformata, almeno chiarita.

***

La legge vigente sottopone l'esercizio del diritto di autore a certe formalità; prescrive cioè la dichiarazione e il deposito dell'opera entro tre mesi dalla sua pubblicazione, trascorsi i quali la riproduzione è lecita: sono ammessi però la dichiarazione e il deposito tardivi, purchè fatti entro dieci anni, con obbligo di rispettare le riproduzioni già fatte nell'intervallo.

La Commissione fu in massima di accordo sulla convenienza di abolire il sistema che subordina all'adempimento di formalità la tutela dei diritti di autore, quale sistema, se aveva pratica importanza nella legge del 1882 per accertare la data di pubblicazione e quindi il punto di decorrenza della durata del diritto di autore, non lo avrebbe più col sistema accolto nel progetto di riforma, di fare cioè decorrere il termine della tutela, fissata in 50 anni per qualsiasi opera, dalla data della morte dell'autore. Furono adunque trasformate in facoltative le formalità che ora sono obbligatorie, salvo però per le opere postume, anonime, pseudonime e fotografiche, e per quelle pubblicate a cura e per conto dello Stato, delle Provincie, dei Comuni e delle Società scientifiche, non potendo appunto in questi casi la durata del diritto essere regolata se non dalla data della pubblicazione.

Non mancò però chi in seno alla Commissione propose di comprendere fra le opere per le quali il deposito è obbligatorio, anche le musicali inedite, o per meglio dire *gli spartiti*.

L'Ottolenghi, seguito in questo dal Senatore Roux, e dal prof. Luciani, con molta opportunità osservava che chi possiede il manoscritto di un'opera musicale, può attualmente godere il monopolio indefinito dei diritti di autore, ben oltre i termini assicurati dalla legge, e sottrarre per sempre l'opera al do-

minio del pubblico. Il deposito obbligatorio del manoscritto assicurerebbe la tutela della legge, e si avrebbe ancora l'altro vantaggio, quello cioè di assicurare che l'opera sia conservata nella sua integrità, e ne sia permessa la lettura agli studiosi; nello stesso tempo poi che si renderebbe possibile in tale guisa formare un museo di tutti gli originali delle opere musicali, adempiendosi così il voto della precedente Commissione e della Commissione permanente per l'arte musicale.

Fu obbiettato che pure essendo una tale disposizione utile in alcuni casi, l'utilità non sarebbe però tale da compensare gli inconvenienti che essa può presentare nella pratica.

Una prima difficoltà starebbe nella spesa della partitura per orchestra che va da 800 a 3000 lire, e che verrebbe a gravare in definitivo sugli autori; in secondo luogo poi il deposito che fosse imposto dovrebbe effettuarsi subito dopo la prima rappresentazione, mentre spesso le opere sono dopo la rappresentazione modificate e trasformate. Vi è inoltre il pericolo che persone dell'arte riescano a copiare la partitura, mentre l'arte non se ne avvantaggia, perchè ciò che della partitura può essere veramente utile per gli studiosi, è riprodotto nei trattati di istrumentazione: per apprezzare un'opera, occorre di conoscere tutto lo svolgimento delle idee drammatiche e melodiche, e questo non si può rilevare leggendo la partitura.

Comunque il mancato pagamento dei diritti non costituisce alcun beneficio per il pubblico, il quale continua a pagare il biglietto di ingresso come prima, a seconda dell'importanza del teatro e dei cantanti; se mai chi ne fruisce è l'impresario.

Nè si deve d'altronde confondere il diritto di rappresentazione col diritto di edizione, poichè se di questo l'autore non ebbe a profittare, non sorge nessun diritto per il pubblico.

Ma queste ragioni non erano veramente tali da persuadere la Commissione, la quale però, mentre riconobbe la importanza della questione e la necessità di provvedere ai diritti del pubblico, non riuscì a trovare una norma pratica per questa tutela. Chi voleva, come vedemmo, la consegna dell'originale manoscritto, appena rappresentata l'opera, chi la voleva dopo parecchi anni, perchè l'opera risultasse emendata con tutte le correzioni e varianti che l'autore vi avesse introdotte dopo la prima esecuzione, e chi si accontentava di avere questo mano-

scritto anche in fine del dominio privato, cioè allo scadere del cinquantennio dalla morte dell'autore. Così accadde che, mentre la grande maggioranza della Commissione riconosceva la giustizia intrinseca di un provvedimento inteso ad assicurare i diritti del pubblico — fino al punto che gli stessi oppositori ebbero a proporre di aggiungere all'art. 31 il seguente comma: " Dopo 10 anni dalla prima rappresentazione è fatto obbligo all'autore e aventi causa, di depositare il manoscritto della partitura " — in definitivo poi bastò un piccolo dissenso sulle formalità atte a conseguire questa tutela, per escludere dal nuovo progetto le norme intese appunto a conseguirla. E fu un male, al quale per fortuna si è ancora in tempo a rimediare.

È strano infatti che mentre la Commissione riconosceva la speciale natura del diritto di rappresentazione all'effetto di garantirne, con mezzi tutto affatto particolari, la tutela in favore degli autori od aventi causa, abbia poi avuto timore di contraddire sè stessa col dettare norme particolari dirette ad assicurare il passaggio del diritto di rappresentazione dai singoli titolari alla collettività.

La contraddizione invece risulta chiara e stridente nel sistema seguìto nel progetto di riforma, che viene a sanzionare in favore degli autori delle opere adatte a pubblico spettacolo un regime tutto affatto eccezionale, poichè ad un massimo di tutela durante il periodo del diritto di autore, si unisce la indeterminatezza del periodo medesimo, con grave offesa alla legge che vuole assicurati i diritti del pubblico. La Commissione ha invertito i termini; non si trattava di dettare una norma eccezionale a danno degli autori o editori di opere sceniche, ma bensì di assicurare al pubblico l'esercizio di un diritto che la legge, dopo un certo tempo, gli riconosce; se la specialità dell'opera esigeva la specialità della norma, restava sempre intatto il principio, ed è questo e non altro che la Commissione doveva difendere.

Gli è che in Italia oggi, come per il passato, la legislazione sui diritti di autore è attratta, non certo fatalmente, piuttosto nell'òrbita degli interessi degli editori, che in quelli del pubblico, e ciò può affermarsi con molta maggior ragione in tema di opere musicali.

E mentre nelle legislazioni più progredite si ha un sano con-

temperamento di questi interessi, perchè agiscono come propulsori di riforme non solo criterii editoriali, ma bensì le necessità della cultura nazionale che deve potere attingere largamente alle sorgenti dell'arte — ciò che è possibile solo aiutandone la diffusione e impedendo ogni monopolio — in Italia invece qualunque riforma non ha che intenti restrittivi, non rappresenta che un passo in avanti fatto dagli autori e loro aventi causa verso quel concetto di proprietà assoluta ed intangibile che pure non costituisce il vero contenuto del diritto di autore.

Chi è ignaro delle condizioni passate e purtroppo anche presenti del teatro lirico italiano, potrà restare abbagliato dalle disquisizioni sul diritto morale dell'autore, sulla necessità di impedire all'estero lo sfruttamento del genio nazionale, e di simili altre teorie che si ammaniscono da coloro che vengono man mano allargando i diritti degli autori, o meglio degli editori, a danno del pubblico; ma chi ha seguito dal 1865 fino ad oggi il movimento della nostra legislazione sulla proprietà letteraria nella parte che ha riguardo alle opere musicali, ed ha messo questo fatto in relazione agli inconvenienti che la condizione di monopolio crea all'arte italiana, non può a meno di deplorare che questa lenta, ma incessante e progressiva invasione dei diritti del pubblico avvenga senza che alcuno si levi a rivendicarne i diritti.

Ma purtroppo in Parlamento le discussioni sull'arte, sulla istruzione, e sull'educazione, trovano assenti quelli che pur si dicono i rappresentanti della Nazione!...

Ma ritorniamo a noi. — Gli stessi oppositori del deposito obbligatorio delle partiture, vinti dalla evidente giustizia di una disposizione tendente ad assicurare al pubblico l'esercizio dei diritti che la legge gli garantisce, avevano proposta — come avvertimmo — una misura conciliativa, quella cioè di aggiungere il seguente comma all'art. 31: " Dopo 10 anni dalla prima rappresentazione, è fatto obbligo all'autore o aventi causa di depositare il manoscritto delle partiture ". Ma subito fu osservato che all'obbligo doveva pur corrispondere una sanzione, e vi fu chi propose di aggiungere che in mancanza di questo deposito dovessero cessare i diritti di autore sull'opera.

Questo bastò perchè non se ne facesse nulla, essendosi opposto che un tale trattamento eccezionale per una determinata cate-

goria di opere, non poteva a meno di apparire parziale ed odioso, mentre invece esso non tendeva che ad assicurare l'esercizio di un diritto consacrato dalla legge, e la singolarità della norma era giustificata dalla forma speciale di pubblicazione che sta nella rappresentazione.

L'aggiunta all'art. 31 doveva e dovrà adunque essere approvata; nè è fuor di luogo l'avvertire che anche per via indiretta si può conseguire il deposito delle partiture, obbligando cioè gli autori ed editori che vogliono godere la tutela preventiva particolare alle opere adatte a pubblico spettacolo, al deposito dei relativi manoscritti.

L'art. 14 della legge vigente dispone che nessuno potrà rappresentare o eseguire un'opera adatta a pubblico spettacolo se non ottenga il consenso dell'autore o dei suoi aventi causa, e che la prova scritta del consenso dovrà essere presentata e rilasciata al Prefetto della Provincia che in difetto proibirà la rappresentazione o esecuzione.

E mentre poi l'art. 21 della legge stessa impone il deposito dell'opera che si intende pubblicare, l'art 23 fa un'eccezione per le opere teatrali, disponendo che all'effetto della riserva del diritto di autore è sufficiente accompagnare alla dichiarazione *un manoscritto dell'opera, che sarà restituito dopo l'apposizione del visto di presentazione.*

La specialità dell'opera musicale e la singolarità del modo di suo godimento fecero accogliere nel 1875 una simile disposizione che la legge del 1865 non conteneva, ma questo fu un trattamento di favore. Tale era pure l'opinione di uno dei più autorevoli commissari, quando la riforma consacrata nel 1875 non era ancora approvata. " Io sono d'avviso — scriveva l'Amar nel 1874,
" *Diritto di autore* — che anche questa parte di funzioni do-
" vrebbe essere tolta alle autorità comunali, e che il legislatore,
" dopo avere definiti i diritti degli autori, e prescritte le for-
" malità alle quali subordina la tutela della legge, non debba
" fare per loro più di quello che faccia per qualunque altro
" cittadino. È un principio generale di pubblica amministra-
" zione, che le pubbliche autorità non debbono ingerirsi negli
" interessi dei privati più di quello che esiga l'ordine pub-
" blico.

" Senza dubbio questo vuole che i diritti di tutti siano rico-

" nosciuti e tutelati; ma, determinati per legge tali diritti,
" fissati i modi coi quali ciascuno può garentirseli, e sancite
" pene per coloro che li violano, l'ufficio del legislatore è com-
" piuto.

" È vero che la rappresentazione di opere sceniche può avve-
" nire in diversi luoghi e può riescire difficile ai loro autori di
" tutelare i proprii diritti; ma questo può indurli a costituire,
" come in Francia, una Società che, per mezzo dei suoi agenti,
" rappresenti tutti i singoli membri. Gli argomenti addotti in
" contrario, applicati a rigore di logica, farebbero sì che anche
" la riproduzione di opere stampate, incise, ecc., ed il loro
" spaccio non potrebbero farsi senza il consenso delle autorità,
" perchè anche tale riproduzione ed il relativo spaccio possono
" avvenire in diversi luoghi e può esserne difficile il controllo
" per parte degli autori. Lo stesso si dovrebbe dire per tutti i
" diritti, che possono essere violati ad insaputa di coloro ai
" quali competono. Una privativa industriale, ad esempio, po-
" trebbe essere violata in un luogo molto lontano da quello in
" cui si trova chi la possiede, ed a sua insaputa; quindi biso-
" gnerebbe dire che qualunque macchina, qualunque procedi-
" mento industriale non potrebbero mettersi in azione senza
" ottenerne il consenso delle autorità.

" Orbene, se niuno oserebbe sostenere questa tesi, io non vedo
" alcun motivo per derogarvi a favore degli autori di opere sce-
" niche. L'aiuto che si vorrebbe dare ai medesimi è una vera
" protezione, contraria ai principii di eguaglianza ".

Queste acute osservazioni non hanno perduto oggi il loro valore, cosicchè la soppressione dell'art. 14 della legge non potrebbe neppur oggi suonare ingiustizia verso gli autori di opere sceniche, ma eguaglianza di trattamento con tutti gli altri autori di opere dell'ingegno.

Si noti poi che mentre le opere sceniche reclamavano per sè queste condizioni di favore, ottenevano poi che fosse mantenuto il disposto dell'art. 23 della legge che le salva dal deposito, e che il periodo di protezione fosse esteso ad un periodo di 80 anni, durante i quali è sempre necessario il consenso del titolare del diritto di autore per la rappresentazione.

Per questo osservavamo che le opere sceniche, e specie quelle musicali, hanno avuto nella nostra legislazione un trattamento

di favore a scapito dei diritti del pubblico, e che la riforma progettata, non che togliere la disparità, tende ad aumentarla.

Vedemmo come la opportunità nel sistema legislativo del diritto di autore, di una tutela preventiva delle opere sceniche, non si giustifichi, ma dato pure che essa debba essere mantenuta, questa tutela deve nei suoi fini utili andare a vantaggio non solo degli editori, ma anche del pubblico. Si disponga adunque che senza il deposito della partitura dell'opera l'art. 14, che è l'art. 19 del progetto, non può essere applicato; e senza derogare alla norma generale che fa salvi i diritti di autore anche in mancanza del deposito, noi avremo ottenuto egualmente il nostro scopo.

E il deposito delle partiture appare poi tanto più giustificato se si consideri che esso facilita, in vantaggio degli stessi editori, l'applicazione della tutela preventiva, essendo evidente che in tanto si potrà proibire la rappresentazione, in quanto chi ne chiede la proibizione giustifichi la sua qualità di autore, e il possesso del manoscritto è una grave presunzione di proprietà; senza dire poi che contestandosi eventualmente che l'opera rappresentata sia protetta dalla legge, si avrà sempre modo colla pietra di paragone del manoscritto depositato di risolvere ogni contestazione.

Noi vagheggeremmo adunque una riforma della legge in questo senso, di accordare la tutela preventiva solo alle opere musicali delle quali fu effettuato il deposito; salvo in ogni caso di imporre il deposito medesimo — quando non siasi effettuato agli effetti della tutela — entro un dato periodo di tempo, con comminatoria, in difetto, di decadenza dal diritto di autore.

Abbiamo così accennato alle questioni che più interessano l'arte musicale in Italia.

Ci auguriamo in ogni modo che nella discussione che seguirà dinanzi il Parlamento, sorga qualche autorevole voce in difesa dei diritti del pubblico, diritti che il nuovo progetto di riforma tende sostanzialmente a restringere.

Nè sarà inopportuno avvertire come di frequente la Commis-

sione abbia esorbitato dal proprio mandato, non solo, ma sia andata contro di esso, ponendo la legislazione interna in disaccordo con le convenzioni internazionali. La nuova legge, come fin da principio avvertimmo, non segnerà un progresso sulla precedente, se non giungerà a contemperare gli interessi del pubblico con quelli degli autori; nè l'esempio delle legislazioni più progredite che a tale principio si informano può in Italia rimanere senza ammaestramento.

Bologna, 20 febbraio 1908.

NICOLA TABANELLI.

GIULIO STOCKHAUSEN
E LA SCUOLA DEL CANTO ARTISTICO

APPUNTI CRITICI
AL SUO **Alfabeto del cantante** ED AL SUO **Metodo di canto.**

Egli incomincia la nuova puntata col dire che in una pratica di 20 anni non gli è mai occorso d'incontrare un inglese od uno svizzero senza che naturalmente non fosse in possesso di un'emissione dalla caratteristica del suono gutturale. Qui evita di nominare i tedeschi, o meglio tutti i popoli teutonici, appartenendo egli stesso se non di azzardo almeno però per discendenza ed adozione, a quella favella. È compatibile in parte quest'esenzione proveniente forse da opportunismo, da un certo riguardo per il paese che per primo seppe apprezzarlo al suo giusto valore e lautamente ricompensarlo; ma non è da comprendersi del tutto in una mente razionale ed eclettica quale la sua, tanto più che è risaputo che egli stesso possedeva in principio una voce non del tutto scevra di quella caratteristica e perciò non bella, anzi inferiore e per qualità e quantità, e che fu soltanto mediante un sano e serio insegnamento avuto e con una costanza ferrea, assiduità e pazienza da anacoreta, che col tempo arrivò ad un'eccellenza di emissione e di esecuzione raramente da altri raggiunte. Ma qui non vogliamo entrare in particolari, benchè a noi noti, di indole nazionalista (1). Essi riguardano più che altro l'uomo

(1) Arturo Pougin avrebbe fatto meglio a tacersi nel suo " *Supplément* " alla " *Biographie universelle des musiciens* " del Fetis. Ma chi possedeva la calma di riflettere e ponderare ne' due paesi, subito dopo la guerra del 1870?

e noi ci siamo imposti il còmpito di riguardare l'artista-pedagogo, o, per essere più esatti, l'opera didattica dell'artista-pedagogo.

Nella riapparsa di quest'articolo sotto forma di libercolo nel 1901, oltre agl'inglesi ed agli svizzeri lo Stockhausen vi aggiunge anche gli olandesi e gli americani — come vedesi, tutti popoli di un medesimo ramo — ma non si ricrede per i tedeschi. Eppure alla peculiare caratteristica teutonica del suono gutturale vi accennava lo stesso Wagner, appunto nello scritto già da noi nominato: « *Ueber Schauspieler und Sänger* ». Egli, parlando del beneficio grande che una fisiologica maniera di cantare conduceva subito i suoi cantanti ad un senso di conforto e sollievo, proseguiva dicendo: « Un sicurissimo vantaggio risentivano essi immantinente, col seguire tale insegnamento, nella disparsa dello *speciale* granchio di voce, il quale cagiona ai *nostri* cantanti i cosidetti « *Gaumentöne* », quest'incubo dei *nostri* maestri di canto che essi cercano di combattere inutilmente coi loro, sia pure intelligenti, mezzi compulsori » (1). Ed ecco come il pedagogo di tutti i pedagoghi intuiva già l'inutilità degli sforzi dei moderni maestri di canto colla loro artefazione e dispotismo d'insegnamento.

E lo Stockhausen stesso nel suo articolo non riguarda forse la sola caratteristica gutturale, lasciando inosservate le altre caratteristiche nasale e dentale? Egli opina che, oltre le consonanti *K* e *ch*, sia cagione principale del difetto gutturale (2) una cattiva produzione delle consonanti *R* e *L* da lui chiamate, non del tutto giustamente, « pure consonanti linguali ». I detrimenti di queste *semi-vocali* sono, nelle lingue cantabili, così manifesti ed i loro tralignamenti sì imbarazzanti che una chiara e positiva idea della formazione e posizione di questi due elementi fonetici — ruderi, avanzi irriconosci-

---

(1) Opere citate: pag. 56, oppure vol. IX, pag. 205.

(2) Noi proseguiremo a chiamarla sempre e dappertutto *caratteristica* e non *difetto*: prima di tutto perchè essa non sarà tale che allorquando non sia possibile di evitarla cantando; ed in secondo luogo per la ragione che se per caratteristiche di linguaggio intendessimo difetti di emissione vocale veri e proprî saremmo condotti insensibilmente alla conclusione di dover eliminare dal *Canto artistico*, almeno nel senso internazionale, quei linguaggi. Domandiamo cosa ne penserebbero i maestri di canto dei rispettivi paesi di una tale conclusione?

bili di due dominî e loro vocali scomparse: la cerebrale *ṛi* e la pura dentale *lṛi* — non può darcela che lo scrutinio profondo nell'ortoepia sanscrita. In riguardo all'emissione vocale noi opiniamo di ritenere la consonante *l* eminentemente *dentale* ed in minor grado linguale.

E lo Stockhausen esclama: « Queste due consonanti, falsamente formate, sono di grande disturbo per la produzione delle vocali (intendi suono modulato); abituandosi il cantante, nel sostenere la vocale che precede una di quelle consonanti alla falsa azione della lingua, e quindi la vocale riceve da essa il medesimo timbro compresso (gutturale). Lo stesso effetto esercita una di tali consonanti sulle vocali quando essa le precede. Il laringe viene rialzato dalla sua normale posizione, la radice della lingua preme sull'epiglottide (preferiremmo dire: sull'intiero laringe) ed il faringe si restringe convulsamente: ciò è a sufficienza per soffocare, strozzare qualunque suono vocale ».

Egli entra di conseguenza in dettagli tecnici di grande valore onde evitare tale « difetto »; ma teme che il correggerlo, allorchè ben pronunziato, sia di una difficoltà quasi insormontabile, e che per questa ragione dovrebbe provvedere già l'elementare insegnamento del canto nelle scuole ed aggiunge: « Tali difetti possono venir completamente evitati soltanto coll'intiero e simultaneo studio pratico degli elementi fonetici (sappiamo già che egli considera qui *tutti* gli elementi fonetici delle lingue cantabili) *e mediante l'esercizio e la proveniente indipendenza dei muscoli* ».

La rivelazione è qui tuttora latente di una disciplina vocale che pur troppo è misconosciuta e perciò trascurata sino al giorno d'oggi o per indolenza degl'insegnanti o per l'inesorabilità del tempo che noi mettiamo a disposizione dell'allievo nell'insegnamento. Si parla della ginnastica muta e vocale dei sistemi muscolari degli organi movibili, sui quali si può consciamente esercitare una certa influenza e controllo.

E come abbiamo ben visto, non sono appunto durezza e rigidità muscolari le cagioni fisiologiche che producono quelle caratteristiche e sopratutto questa del suono gutturale, alla quale si riferisce lo Stockhausen? Sarà dunque ben naturale e conseguente che resi i muscoli, con appropriati esercizi, flessibili, elastici, ubbidienti alla nostra volontà, sottoposti al nostro controllo, quelle caratteristiche

dispariranno od almeno diminuiranno la loro influenza sulla qualità del suono vocale. Non crediamo necessario di trattenerci più a lungo su questa questione, tanto più che sviluppammo altra volta già il nostro pensiero in proposito (1).

Quindi lo Stockhausen ci presenta, sotto forma di prospetto, l'intiera serie delle consonanti, secondo le leggi del Grimm, che per la sua importanza riproduciamo qui:

K	*T*	*P*
g	*d*	*b*
ng, anche *gn*	*n*	*m*
r		*l* anche *gl*
h	*sch*	*ph* (*f*)
— *ch* (faucale)	*j* (francese)	*w* (*v*)
— *ch* (molle)	*ss*	*w* (inglese)
— *ch* (duro)	*s* (z)	*Qual* pronunziato
— *g* (Vestfalico)	*th* (sordo)	come *w*, non come
j	*th* (vibrante)	*Qu-al* ecc. (2)

Questa tavola, benchè non completa nel senso internazionale, contiene pertanto l'eclettica scelta dei più caratteristici elementi articolatori delle lingue cantabili, e questo nel nostro dominio è già una applicazione di grande rilievo. Osserviamo:

Come stipiti delle tre colonne troviamo la *K* gutturale, la *T* dentale e la *P* labiale. Sotto la prima colonna vengono schierate verticalmente le consonanti appartenenti a quel dominio e comuni a tutti i linguaggi, in più, le speciali *ng* nesso germanico, le tre *-ch* finali teutoniche, la *g* dialettale vestfalica e la *gn* nesso neo-latino. E così per le altre due colonne. Sotto la seconda colonna di consonanti speciali incontriamo: la *j* celto-gallica ed i due *th* (sordo e vibrante) anglo-sassoni. Sotto la terza: *gl* e *ph* neo-latini e *w* anglo-sassone.

Ciò che ci sorprende in questa tabella e che noi riteniamo quale errore di disposizione, è la posizione della *L* e del nesso *gl* nella colonna delle labiali; ma nell'edizione del 1901 le troviamo piazzate giustamente fra le dentali.

(1) Vedi " Tecnica del canale d'attacco " in questa stessa *Rivista*: Anno 1900, fascicolo 3° e seg.

(2) In questo prospetto tralasciamo le parole illustrative dell'originale per più chiarezza d'insieme.

Dunque, degli elementi neo-latini, oltre la *j* francese palatale, non incontriamo che i nessi *gn* e *gl*; mancano tutt'affatto gli altri elementi palatini *c, g, n*, ecc. Ne dedurremo perciò che, malgrado l'accenno agli elementi più caratteristici delle lingue cantabili estranei alla lingua tedesca, questo prospetto rimane, in fondo in fondo — e non potrebbe essere altrimenti data la provenienza *grimmiana* — teutonico nelle sue suddivisioni. Spingendovi ancora più lo sguardo scorgiamo che dei cinque dominî consonantici della lingua madre sanscrita — abbenchè se ne possa osservare un pallido barlume di relazione, non sappiamo se con conoscenza di fatto o per svista, per la posizione della *r* non in linea delle gutturali, nè delle dentali — solo tre vengono qui rappresentati. Gli altri due dominî, il *palatale* ed il *linguale* (che noi preferiremmo di chiamare *cerebrale* (1)), i più importanti nell'emissione vocale perchè attaccati a pareti fisse e sonore, s'incrociano, diremmo quasi s'immedesimano col dominio gutturale (2) — osserva qui il *g* e *-ch* viandanti e più tardi nel « Metodo » osserveremo l'*r* e *l gutturali* —; dominio che giusto predomina e signoreggia in quella lingua, su tutto il campo fonetico, non rimanendole per soprappiù che un debole, perchè aspirato, dominio *dentale*, ed un più debole — perchè turbato dal contatto dentale ed esplosione gutturale molle del *Q* — dominio *labiale* (3).

Accorda alle tre consonanti *K*, *T*, *P*, che egli chiama *radicali*, una grande importanza nell'emissione vocale non solo, ma le ritiene pure quale elemento primeggiante della pronunzia d'intieri popoli. — « I romani le pronunziano estremamente precise e distinte » —

---

(1) *Linguale* è l'espressione che adopera l'Ascoli nella sua " Fonetica comparata „ (sfortunatamente rimasta incompleta), per indicare questo dominio fonetico. La traduzione però del termine sanscrito " *Murdhanja* „ che proviene da *Murdhan* = testa, cerebro, parte superiore del palato, sarà *testale, cerebrale, supernale*, ma non mai *linguale*.

(2) Questo incrociamento ha fatto nascere l'equivoco in quella pedagogia fra *Kehltöne* (suoni gutturali) e *Gaumentöne* (suoni palatali).

(3) È risaputo che le lingue germaniche non posseggono esplosive palatine, rappresentate da *ć, ǵ, ń* neo-latini; e questi elementi vengono riprodotti con difficoltà da chi abbia per idioma materno una di quelle lingue. La trascrizione tedesca di *tš* e di *dž* è, anche secondo l'Ascoli, erronea; il *ć* e *ǵ* italiani essendo *puri* e *semplici* elementi palatini e non *complessi*, e tanto meno *nessi* fonetici, checchè ne dica il Brücke.

egli dice, e così abbraccia tutti i linguaggi neo-latini. Distingue fra di essi il francese, nel quale quelle consonanti vengono pronunziate talmente precise e taglienti, che esse influiscono persino sulle vocali che le seguono, prestando loro un carattere appuntato (*cacuminante*); mentre i tedeschi v'introducono generalmente, fra la consonante e la vocale, una debole *h*, ciò che riesce dannoso alla solidità ed alla stabilità dell'*attacco* del suono. Quindi egli viene spendendo una buona dose di lodi all'indirizzo della favella italiana esprimendosi così: « Gl'italiani sembrano di aver indovinato la giusta pronunzia di queste consonanti, quando però essi non trasformano, come succede in Toscana, la *K* (1) per *h*. Essi pronunziano le consonanti dure senza perdita di fiato (espirazione), senza aguzzarle di troppo come i francesi, e perciò dànno un sodo e sonoro fondo d'*appoggio* (2) alle vocali che seguono. Noi invece perdiamo troppa aspirazione nella loro formazione; rendiamo il suono in generale pastoso, rotondo e pieno, ma sovente anche troppo ottuso e smorto. Il cantore Adam Hiller aveva dunque ragione quando egli raccomandava lo studio della lingua italiana quale *educatore della voce.* »

Non crediamo necessario di aggiungere parole intorno a questa questione, i teutonici stessi avendola risolta col mantenere nei loro più importanti conservatorî l'insegnamento della lingua italiana per gli studiosi del canto. E che l'insegnamento della lingua tedesca nei *nostri* conservatori non sarebbe forse di qualche utilità?

---

(1) Intendi *c* duro palatale davanti *a*, *o*, *u*; qui pure la trascrizione è ben discutibile, poichè il *k* teutonico, che è *duro gutturale*, non potrà essere mai un esatto equivalente per il nostro *C* duro palatale.

(2) Noi tentiamo di fissare foneticamente questi termini di *Attacco*, *Appoggio*, *Imposto* così: L'attacco comprende in primo luogo le *esplosive* dure e molli, quindi le *sibillanti* e le *sonore*, le quali tutte si *appoggiano* al vocalismo con i confini di questo: le vocali *I*, *Ü*, *U* e loro derivate. L'*Appoggio* comprende la sola *A* inerente sanscrita, rappresentante del puro suono laringeo-musicale, come la *H* è il simbolo dell'espirazione naturale. La radicale *A* non indulge tralignamenti, nè detrimenti; ma si trasforma in tre differenti aspetti: l'*A* chiara, l'*A* mista e l'*A* oscura; le quali, modulandosi continuamente, si avvicinano a quei confini vocali e si *riattaccano* al consonantismo producendo l'*Imposto* della voce, che è una fusione, un tutto inseparabile, di *Respiro*, *Appoggio* ed *Attacco*. Di più su ciò nel seguito di questo scritto e nel lavoro già citato del medesimo autore, di prossima pubblicazione.

Ed ora ascoltiamolo lungamente ed attentamente, imperocchè egli va rivelandoci *pel primo* gl'intimi rapporti delle tre consonanti radicali con i processi vocali sì importanti del *respiro* e dell'*attacco*.

« Dapprima ci accorgiamo che nelle tre già nominate consonanti l'aria vien accumulata nella cavità buccale in tre punti differenti, mediante lo sbarramento degli organi della favella. I tre punti principali d'attacco sono:

I. Radice della lingua e palato duro (1).

II. Punta ed orli anteriori della lingua e palato duro anteriore.

III. Le labbra.

Si rimarca ancora che la tensione muscolare diminuisce a seconda che ci allontaniamo dal 1° punto di attacco. K è più dura di *T*, *T* più dura di *P*. Quanto più lungo il *canale d'attacco*, tanto più debole è l'accumulamento dell'aria; quanto più corto, tanto più dura è la consonante.

Inoltre si osserva che l'aria, mediante l'azione dei muscoli dell'addome, delle costole e del petto (ossia nella respirazione diaframmatica), viene spinta ed accumulata verso il punto d'attacco più o meno impetuosamente; di questo ci possiamo convincere con facilità se noi appoggiamo le mani su i fianchi nel pronunziarle, che quest'azione rimane nella stessa proporzione dell'azione della cavità faringo-buccale, ma in inversa proporzione con l'azione della glottide. Quindi ci avvedremo che i polmoni si estendono più facilmente e più rapidamente nella regione del diaframma ed in quella parte specialmente dove nessuna costola trattiene i movimenti della respirazione, che nella veloce ripetizione delle consonanti *K*, *T*, *P*, *g*, *d*, *b* (2), e come pure delle consonanti sibilanti, il *diaframma* agisce come uno stantuffo e lascia scorrere sempre di nuovo senza sforzo, automaticamente, l'aria dei polmoni mediante sopratutto il suo abbassamento, e che per conseguenza questo processo di respirazione deve essere l'unico giusto e sano. Noi impariamo infine che il punto d'attacco,

(1) Così dicendo egli non è anatomicamente esatto: poichè crediamo impossibile di poter toccare il palato duro con la radice della lingua. Potremmo dir meglio: dorso posteriore della lingua e palato duro posteriore.

(2) Trascriveremo sempre le tre consonanti radicali, *K*, *T*, *P* e pure la *C* palatale, in lettere maiuscole, le altre tutte in caratteri minuscoli.

determinato dalla consonante, deve essere preciso e vario . . . .

. . . .

Soltanto la ben misurata quantità ed effusione dell'aria e la ben fissata solidità d'appoggio della glottide, apportano le corde vocali alla desiderata tensione per la produzione del suono; esse soltanto permettono l'estensione e la diversità degli stessi suoni, così pure una giusta spartizione dell'aria e della forza di tensione muscolare possono soltanto formare convenientemente le consonanti. Più chiara diviene questa legge se s'indagano le consonanti sonore. Appena noi formiamo una di esse, p. es.: *m*, la glottide *consuona*. Essa è ciò che sbarra il cammino all'aria e perciò pone le corde vocali in vibrazione. Qui comincia dunque la vera e propria emissione vocale (formazione della voce), generata appunto dalle consonanti stesse. Le consonanti sonore formano, quasi diremmo, il passaggio dalla lingua al canto, ossia al suono stesso, *senza che si corra il pericolo*, *come purtroppo succede sovente mediante la sola vocale*, *d'impostare il suono in maniera prevaricata* ».

Quindi egli entra in altre dettagliate e penetranti riflessioni di ordine tecnico che lo conducono a poco a poco a parlare dei registri colle di cui teorie — abbenchè appunto alcuni suoi lucidi momenti ed alcune sue sottilissime intuizioni sieno stati il germe delle nostre nuove investigazioni — non accordiamo: o per dire più esattamente non accordiamo, in senso generale, e sia detto tanto per l'antica che la moderna scuola, con le teorie dei registri come sono state interpretate ed esposte sino ai nostri tempi, esse basandosi, secondo il nostro proprio e, crediamo, esclusivo parere, su di un antico equivoco, su di un lamentevole malinteso che data dall'epoca dei *putti* e degli *evirati*. Ci riserviamo di spiegarci chiari e del nostro meglio allorquando incontreremo di nuovo questa questione, e molte altre già toccate e da toccarsi qui, nello sguardo critico della parte teorica del « Metodo di Canto » dello stesso Stockhausen, nella quale non solo questi intimi rapporti e rivelazioni si incontrano di nuovo in forma più completa ed esauriente, ma pure è là dove egli tenta di ripristinare i migliori elementi della scuola del *Buon canto*, accogliendo anche il buono e rigettando il cattivo delle due scuole seguenti del *Canto figurato* e *Bel Canto*.

Nella terza puntata egli s'intrattiene ancora sulle consonanti, en-

trando in una discussione di indole polemica che noi tralasciamo di riguardare, giudicandola non troppo al posto qui, incaricandoci più volentieri di tradurre ancora alcuni passi che noi riteniamo di grande valore didattico. Seguitando a parlare delle consonanti sonore, esclama: « Sono esse che esercitano i muscoli del laringe nella ginnastica delle diverse tensioni delle corde vocali, imperocchè esse producono sino dal principio e nel parlare di già, sane e regolari vibrazioni della glottide. Invece un'*m*, un *w* (*v*) o un *th* vibrante (e noi vi potremmo aggiungere pure un'*l* ed una *n*) pronunciate col metodo sommario (*Lautirmethode* (1)), non consuonano quando l'accumulamento dell'aria o lo sforzo dei muscoli partecipanti è troppo grande ed il suono stesso indica subito all'allievo il giusto *imposto* della voce ».

Questa massima rivelatrice, frutto non solo di profonda osservazione fonetica, ma pure di esperienza pratica, la sottoponiamo alla riflessione degl'insegnanti, sicuri che tutti vi scopriranno un mezzo sicuro e nello stesso tempo semplicissimo onde giudicare, controllare se una voce è di facile e sana emissione, oppure no.

Più avanti: « Chi accenna ad un attacco gutturale (2) deve rivolgere la sua attenzione non ai muscoli del faringe ma bensì a quelli del laringe (3), e come possiamo raggiunger ciò nel miglior modo, se non è con l'esercizio delle consonanti sonore, le quali con un sicuro punto d'attacco, si chiami esso *m*, *n*, *ng*, *l*, *r* o *w* (*v*), agiscono tutte a guisa di leva, se posso esprimermi così, aggiunte al suono, e permettono di regolare le vibrazioni del laringe? . . .

. . . .

« A quale sicuro mezzo possiamo noi ricorrere onde far produrre, emettere all'allievo tutte le vocali libere e sonore? Il punto d'attacco

(1) Metodo di sommazione consonantica a bocca chiusa.

(2) Qui pure s'incappa nel solito confusionismo di espressioni. La traduzione letterale del termine *Gaumenansatz* sarebbe attacco palatale; ma abbiamo già visto che la lingua tedesca non ha dominio palatale e che perciò non può averne neppure l'attacco; deve intendersi dunque attacco gutturale.

(3) Ora è ben chiaro che trattasi d'attacco *gutturale*, ed ogni dubbio viene così eliminato.

consonantico mi sembra l'unico sicuro (nelle due ultime edizioni egli non vacilla più e dice addirittura « è l'unico sicuro »).

« Non dimentichiamo finalmente che ciascuno canta una lingua, che ha parlato ed esercitato sino dall'infanzia, e che questa lingua ha carne, ossa e congiunture, che i motori di essa sono i nostri nervi, muscoli e cartilagine. È quindi nostro primo còmpito di studiare a distinguere questi elementi prima separatamente e più tardi da collegarsi fra loro; che una corretta pronunzia, una emissione vocale modello non può essere raggiunta senza una precisa analisi delle consonanti e delle vocali. *A questo dovrebbe provvedere la scuola sino dal settimo anno di età*, e con ciò verrebbe esercitato in tempo lecito persino l'udito quale instrumento della favella ».

Poscia egli, riassumendo le relazioni delle consonanti col suono acustico-vocale, viene alla conclusione col dire che dallo studio della loro vicendevole influenza sulla voce, si ottiene un preciso e vario punto di *attacco*, una buona respirazione *diaframmatica*, si indagano le cagioni dei *registri*, si stabilisce una posizione conveniente della bocca, giungendo a delineare uno schema sistematico e razionale per l'insegnamento di esse consonanti nel Canto artistico che noi riassumeremo così: Dapprima saranno da esercitarsi col metodo sommario ed oralmente le consonanti *K*, *T*, *P*; oppure, secondo il loro punto di partenza labiale, *P*, *T*, *K*; appresso si eserciteranno le *medie*, *b*, *d*, *g*; poscia le *sonore*, *m*, *n*, *ng*, *l*, *r*, *w* (*v*) — e per ultimo si eseguirà un esercizio parallelo fra le *sibillanti* sorde e sonore: per esempio: *f* e *w* (*v*), *ss* (*s*) e *z* (vibrante), *sch* e *j* francese, *ch* e *j* tedeschi, ecc., ecc. Quindi passeremo allo studio del solfeggio con *Ut* (*Do*), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Ed eccoci giunti alle vocali.

Lo Stockhausen, seguendo le teorie dell'Helmholtz, divide tutte le vocali in due classi: le *aperte* e le *chiuse*. Con le prime, egli dice, si ottiene il timbro *chiaro*, con le seconde il timbro *oscuro* della voce, ed un esperto cantante « deve essere in grado di poter cantare tutte le vocali in un dato timbro modulatorio, rendendo le chiare, oscure e le oscure chiare, a seconda dell'espressione generale di un pezzo di musica ».

Prescindendo dal confusionismo dei termini *aperto*, *chiuso* e *chiaro*, *oscuro*, che cercheremo di diradare più avanti, qui c'incontriamo in un controsenso — forse da quello proveniente — nella prerogativa che deve avere il cantante, poichè se questi onde attenersi ligio all'espressione di un pezzo, canterà tutte le vocali aperte, chiuse o viceversa, ciò succederà a grave discapito della pronuncia, che è quanto dire nel senso della comprensibilità delle parole, e quest'ultima deve essere una prerogativa sì importante quanto l'altra del « bel suono », ossia buona emissione nel Canto artistico. Egli adopra però i termini di *dunkel* (oscuro) e *hell* (chiaro) non soltanto per i suoni, ma anco per i timbri, e quindi per lui questi termini sono sinonimi di *geschlossen* (chiuso) ed *offen* (aperto). Noi non la pensiamo così giusto per le stesse ragioni che non ci fanno accordare seco lui nella questione dei registri. Piuttosto crediamo sinonimi di suoni aperti e chiusi i termini di vocali *corte* e *lunghe* (1).

Qui egli, senza dubbio, parla di un pezzo di musica nel suo carattere espressivo generale, cioè se di genere *serio* o *giocoso*, al primo accordando il suono o l'emissione, chiuso, che è altra cosa che dire timbro oscuro, ed al secondo il suono aperto, che è ben differente dal timbro chiaro; pertanto il punto in questione resta sempre discutibile. In ogni modo è certo che col voler insegnare a pronunziare in un dato pezzo di musica tutte le vocali aperte o chiuse, ciò accadrà con gran discapito del senso intelligente della parola la quale richiede una fissa e giusta pronunzia delle medesime.

Per esempio: le parole *màd*, *trènnen*, *pèrle*, *bène*, saranno sempre da pronunziarsi *aperte* (ossia *corte*) qualunque sia il carattere del pezzo di musica da eseguirsi — cadino esse pure su *note* (suoni) aperte o chiuse — se vorremo evitare d'incorrere nell'incomprensibilità del testo.

---

(1) Per adesso, onde chiarire alquanto questo confusionismo, presentiamo la seguente tabella:

Timbri vocali	Suono laringeo-musicale
Chiaro — Misto — Oscuro	Suono aperto — Voce naturale
(*K*) — (*T*) — (*P*)	Vocali corte (*A*) *é*, *ó*, *í*, *ú*, *úe*, *óe*,
I — *Ü* (u franc.) — *U*	Suono chiuso — Voce falsa
(*A* / *H*	Vocali lunghe (*A*) *è*, *ò*, *ì*, *ù*, *ùe*, *òe*,

Ma egli è ancora razionale e chiaroveggente quando dice: « Ogni conoscitore converrà certo meco che non soltanto il timbro stereotipato (che è quanto dire identico, sempre lo stesso) è pericoloso per la voce, ma puranco rende l'esecuzione monotona e scolorita ».

Queste parole sono una finissima critica alla scuola del *Bel Canto* che faceva e fa tutt'ora vocalizzare soltanto sulla vocale *A* — che è quanto dire sul suono laringeo musicale assoluto, il quale se è equivalente di *grande voce*, è pertanto deficiente dal lato della modulazione e debole dal lato armonico-ritmico —; quanto alla scuola moderna in generale, la quale basa tutta la sua emissione su di un sol timbro; il *timbro oscuro*, dallo Stockhausen stesso qui chiamato *à la mode*. Si osservi però che egli si occupa soltanto di quest'ultima: la scuola *moderna*. « Non siamo abituati di sentire eseguire le più fresche e semplici canzoni ed arie di opera, come p. es.: l'aria del paggio nelle « *Nozze di Figaro* », la canzone di caccia in « *Nachtlager* » oppure « *Das Wandern ist des Müller Lust* », anche da celebri cantanti sempre e di nuovo *sulla quarta corda*, che è come dire con un esagerato sforzo di polmoni e contrazione laringea? Il timbro oscuro presta alla voce rotondità e pastosità di emissione, ma alla lunga stanca tanto l'orecchio dell'uditore quanto la voce dell'esecutore ».

Egli non menziona ancora il terzo timbro — al quale accennerà più tardi e *pel primo* nella pedagogia, intuendolo pure nella percezione degli elementi fonetico-vocali — il timbro *misto* che è il miglior elemento se usato saggiamente, con parsimonia, della scuola moderna del *Canto artefatto*, la quale però col suo esclusivismo cade, come le altre precedenti, nell'unilateralità, usando quel sol timbro per tutta l'estensione dell'organo umano, che è quanto dire in tutte le classificazioni, in tutti i generi di musica e gradi di espressione e su tutte le vocali col solo scopo di opporsi, contraddicendo non con molti fatti, ma con molta polemica ed ironia, alla scuola del *Canto della lingua* e specialmente alla scuola del *Bel Canto*. Noi scorgiamo in queste manifestazioni non soltanto effetti di clima, suolo e diversità di linguaggi, ma anche di mire e scopi d'ordine inferiore, di lotte partigiane e di spirito campanilico.

D'altra parte è pure necessario il convenire che quest'insieme di fatti e stadî di scuole e sistemi sono stati nel tempo, di un qualche

vantaggio all'insegnamento: imperocchè, se riflettiamo bene, dobbiamo al *Canto figurato* agilità, flessibilità, *coloratura* di suono, al *Bel Canto* potenza, malleabilità, espansione di voce; al *Canto della lingua* rotondità, pastosità di modulazione vocale, e specialmente distinzione di articolazione, ed infine alla scuola del *Canto Artefatto* la neutralizzazione di tutti questi elementi vocali prima d'allora tra loro eterogenei. Ma un momento..... abbiamo dimenticato la scuola del '600 da noi chiamata del *Buon Canto.* Ripareremo alla dimenticanza col proclamare altamente che ella si è segnalata, principalmente per razionalismo, varietà di procedimenti — ci s'imprima bene nella mente — *per serietà e solidità d'indirizzo.*

Ora ci sia permesso una conclusione in riguardo al *Canto artistico* ed in stretto senso pedagogico: Varietà di timbri e di euritmia, tanto articolatoria che di modulazione armonico-vocale, ed a tempo debito *grande voce*, agilità, mezze tinte, ecc.; sincerità, verità, calore di espressione e d'interpretazione; fedeltà, intelligibilità di pronunzia sempre e dappertutto; in più, la scuola del *Buon Canto* alla quale, se vorremo essere veri maestri seri e convinti, dovremo sempre a quella riandare.

La questione dei timbri apporta il nostro Stockhausen a poco a poco, quasi conseguentemente, alla presentazione di un suo principio fondamentale che noi chiameremo « il dogma Stockhausiano », il quale, a somiglianza di tutti i dogma, è refrattario ad una stringente e chiara esamina. Sembragli stato inspirato dapprima dal Charles Battaille (1), e quindi consolidato dai lavori pedagogici dell'Hauser. Egli vi basa sopra tutta la tecnica del canale d'*Appoggio* ossia delle corde vocali, da lui chiamata ancora semplicemente *Canto.*

Questo dogma consiste nella posa *fissa* del laringe moderatamente abbassato, che è quanto dire un po' al disotto della sua posizione fisiologica. Qui si riflétta: egli fa questione di *appoggio*, di suono laringeo e ciò che si attiene alla sua tecnica, cioè *agilità*, *dinamica* ed *intonazione*, e non fa questione nè di *attacco* (modulazione ed ar-

(1) Dottore e scolare del Garcia e collega dello Stockhausen all'" *Opera comique* „ verso il 1857, quindi professore al conservatorio di Parigi, autore di una memoria " *Nouvelles recherches sur la phonation* „, ecc.

ticolazione) nè d'*imposto* (neutralizzazione). La confutazione di questo dogma Stockhausiano ha suscitato e suscita continuamente calorose polemiche ed acerbe critiche che hanno alquanto amareggiato l'illustre vecchio negli ultimi anni. Noi ci permettiamo soltanto e per adesso, di rimarcare che la caratteristica principale dell'insegnamento stockhausiano e della scuola del *Canto artistico* da lui inaugurata, distinguendosi specialmente nell'ecletticismo pedagogico e nella varietà, moltiplicità delle discipline e dei procedimenti, questo dogma didattico sì inamovibile, sì *fisso*, contrasta stranamente coll'insieme ed urta il razionalismo e la larghezza di vedute che trapariscono da tutta la sua opera pedagogica.

Con le seguenti parole egli seguitava a delineare sempre più distinto il concetto di ciò che intendeva e devesi intendere, per Canto artistico: « Nel Canto artistico (*Kunstgesang*) però, come del resto in tutte le arti, è più importante l'armonica omogeneità dell'insieme, l'abilità di una giusta ed equilibriata espressione che la manifestazione violenta ed esagerata di essa, una legge che pur troppo, e sovente, dimenticano i nostri cantanti di teatro. Anche una dura e poderosa voce può divenire, mediante una sana e retta guida, una regolare e costante applicazione, agile, pastosa e malleabile; sulla scena però la più impetuosa passione deve venir sempre controllata dall'arte. Timbro e pronunzia non devono perder mai, sia pure nei momenti della più forte ed esaltata passione, nè di verità nè di distinzione ».

Queste dottrine fondamentali sono tanto più da osservarsi dai cantanti di concerto nel genere così detto da *camera*, genere che essendo appunto il gradino più alto di abilità artistica ed esigendo esso non solo il più puro timbro di voce, il più sano attacco di articolazione e perfetto controllo del respiro, ma anche intelligenza e temperamento, dovrebbe venir coltivato con maggior cura ed amore *da tutti*, ammesso pure che dal lato affaristico sino al presente esso sia meno proficuo del genere operistico teatrale.

Ed ora ci sia permesso di riportare uno dei suoi slanci di fantasia, uno de' suoi voli a grande altezze onde accennare per intanto all'entusiasmo, alla sensibilità poetica, all'affetto che egli ha sempre provato per l'arte sua. Dopo aver riportato una sentenza del Garcia relativa alla definizione della parola « *voce* » — e che questi riguarda

soltanto dal lato del fenòmeno laringeo-musicale e non dal lato del fenomeno modulatorio ed articolatorio nel canale d'attacco, esclama:

« Anche il Signor *Usignuolo* produce tali suoni, e questi suoi stupendi suoni *naturali* ci dicono tutto ciò che noi domandiamo al mondo delle sensazioni; nessun pensiero ci molesta, nessuna parola tradisce quel che il piccolo cantante vuol esprimere con essi. Egli, simile al compositore puramente instrumentale, ci apre un altro mondo. Quale? Non posso nè devo palesarlo (1).

« Ma adesso risuona in *Gursenich* in Colonia dalle tante voci di Bach « *Credo in unum Deum* » oppure « *Son lampi son tuoni* »; e Händel canta il suo « *Alleluia* » oppure « *Egli inviava spessa oscurità* »; e l'uomo ci palesa i suoi pensieri con parole determinate. Con queste egli manifesta le sue volontà, le sue passioni e la sua fede, speranza ed amore. Egli ha parlato! Egli, che ai tempi primitivi poteva soltanto *keuchen niesen, husten* e *prusten* (2). E le stesse consonanti radicali *K*, *T*, *P*, non si lasciano ricondurre a queste sorgenti fisiologiche? Egli si è formato col tempo e coll'assiduità una favella la quale con suoni articolati dipinge fedelmente e ci obbliga a condividere le sue gioie, i suoi dolori, il suo pianto ed il suo riso, un linguaggio che collegato coll'arte sorella, mi sembra che formi l'estrinsecazione la più sublime, nobile ed elevata che il genio umano abbia prodotto nel campo dell'arte e della scienza ».

Quindi entriamo di nuovo nel dominio tecnico dove egli si esprime sempre con grande autorità ed acume. Dovendo soddisfare il nostro ardente desiderio, preferiremmo di riportare per intiero questo insieme di principî innovatori, tutti questi apprezzamenti, queste intuizioni solide, questi sani indizi sì convincenti e riconfortanti perchè rivelano nuove dottrine, ci aprono nuovi dominî sino ad ora inesplorati; ma allora ci troveremmo in un senso opposto al nostro àmbito

(1 Qui lasciamo libera l'interpretazione dell'enigma alla fantasia d'ognuno. Inoltre ci preme di avvisare il lettore di tenere, nel corso di questo periodo, sempre sveglia l'attenzione all'acuta percezione e di non perdere di vista il momento epocale dello scritto.

(2) Lasciamo queste parole intradotte, poichè è dal loro valore eufonico che ci sarà dato di comprendere il significato della frase seguente.

in un campo addiacente al nostro còmpito, che è quello di « appunti critici » e non di commentare e tanto meno di una vera e propria traduzione dello scritto, ed abbenchè quest'ultima ci apparirebbe di un'utilità grande a conoscersi da tutti i *nostri* insegnanti.

È verso la fine della quarta puntata che egli, come già enunciammo, *pel primo* nella pedagogia, spinge il suo acuto sguardo nelle relazioni reciproche acustico-fonetiche dei due timbri *chiaro* ed *oscuro* e vi scopre un terzo timbro vocale, il timbro *misto*, importantissimo non solo alla neutralizzazione di tutto il vocalismo, mà pure a spiegare, come vedremo nella seconda parte di questo lavoro, l'equivoco dei meccanismi laringei ed il malinteso dei *registri*.

Alla quinta ed ultima puntata egli cerca di appoggiare sempre più il suo dogma didattico dicendo: « Non si dimentichi mai che la voce umana, a cagione della favella stessa, è difettosamente predisposta al Canto (intendi sempre: tecnica predominante del Canale d'appoggio, cioè agilità, *coloratura*, ecc.), poichè il laringe, specialmente nel parlare, si trova fisiologicamente troppo in alto per il nostro scopo. Nei bassi l'istrumento vocale è generalmente vuoto e debole nel centro troppo spesso o troppo sottile (1), negli acuti troppo stridente, troppo affilato. Esso richiede un lungo studio di tutti gli elementi della lingua per modellare la sua voce in un tutto omogeneo (2), richiede il procedimento linguistico ed il procedimento istrumentale, se posso esprimermi così; il procedimento della vocalizzazione e della declamazione per renderla rotonda e piena e nell'istesso tempo agile e flessibile in tutti i *registri*, in tutti i *timbri* ».

Si obbietterà forse che tutto ciò è conosciuto ed è stato ripetuto le mille volte. È vero, e ne conveniamo dal lato di fraseologia teorica, ma di fatti pratici ossia con sistema razionale e complessivamente equilibrato e basato sulle vere cause, sul *perchè* delle discipline vocali le quali, è inutile ormai di discutere, trovano la loro ragione di esistenza nei rapporti degli elementi fonetici originali e

(1) Conobbero i nostri pedagoghi del *Buon Canto* e *Canto figurato* pienamente questi fenomeni naturali; ed essi vi ripararono con un fenomeno snaturato: l'*eviramento*; ma di ciò, e lungamente, più tardi.

(2) Questo studio non fu conosciuto nè intuito dai nostri antichi.

comuni a tutti i linguaggi — siamo ancora molto lontani dal possederne dei corrispondenti e soddisfacenti all'uopo. E si rifletta che lo Stockhausen non si contenta di quella sola fraseologia, ma vi unisce — persino in quest'articolo, che non si proclama nè « metodo » e tanto meno « Nuovo metodo di Canto »..... con i relativi « qualificativi » di nazionalità — degli esercizi pratici atti a sviluppare una voce tanto fonetici che musicali, che sarebbe inutile qui di illustrarli, dovendoli ritrovar tutti più sviluppati ed ampliati nella parte pratica del suo « Metodo » (1).

« *Es ist genug* » egli esclama, giunto all'epilogo, e conclude dicendo: « Gli elementi fonetici della lingua ci hanno insegnato moltissimo: ci hanno detto prima di tutto che abbiamo da porre in movimento l'apparato respiratorio alla sua base; che esso nella regione del diaframma, è al massimo grado movibile ed elastico, per conseguenza da quel punto devono dipartirsi tutti i movimenti respiratori necessari e desiderabili. Noi abbiamo constatato pure che l'attacco della voce viene determinato, *manifestato*, dalla consonante stessa, ma che l'appoggio vocale il quale deve essere sicuro, regolare, intuonato, deve venir diretto secondo l'espressione della parola. La posizione della bocca si è dimostrata quale una multiforme, la posizione del laringe quale una *identica* ».

Egli restò fedele al suo dogma sino agli ultimi suoi giorni. Ma nell'ultima edizione dell' « alfabeto » del 1906, pubblicata, come fu detto, poche settimane prima della sua morte egli ci preparava una sorpresa: arrivato a questa stessa frase egli cambiava di punto in bianco l'espressione *einheitlich* in quella di *beweglich* — che significa agile, movibile — e con questo egli, oltre al dimostrarci che aveva saputo sbarazzarsi degli ultimi residui dell'unilateralismo della scuola del *Bel Canto* — dal quale quel dogma dipartivasi come ci fu dato di vedere dalla provenienza inspiratrice —, raggiungeva pure così il più alto grado di razionalismo d'insegnamento che raramente

---

(1) Per coloro che sono nella possibilità di farlo, raccomandiamo l'osservazione di essi pure in questo aspetto, contenendo un grande materiale di riflessione e di una speciale e nuova rivelazione in riguardo, non solo dell'intimo legame fra suono e parola, ma più ancora per i rapporti fra armonia, ritmo, elementi della lingua e suono musicale.

sia stato dato di rimarcare in qualunque metodo e sistema. Ecco le due frasi nel testo originale, edizione del '72 e del '01: « *Die Mundstellung hat sich als eine mannigfaltige, die Kehlkopfstellung als eine einheitliche erwiesen* ». Edizione '06: « ..... *als eine bewegliche erwiesen* ». Resta condizionatamente la regola, ma gli viene tolta la sua essenza dogmatica. Ogni altra osservazione ci sembra per ora superflua e proseguiamo: « Anche la struttura della voce ci è divenuta distinta mediante lo studio degli elementi della lingua. Abbiamo veduto che le consonanti e le vocali (che è quanto dire la voce) vengono prodotte mediante l'accumulamento dell'espirazione, mediante la forza di resistenza dei muscoli nella faringe e nel laringe, finalmente mediante il passaggio dell'aria; che la giusta spartizione di questa rende possibile la manifestazione dei diversi elementi fonetici dipartendosi tutti da un punto di partenza, come pure le membra (meccanismi laringei) della voce dipendono dalla maggiore o minore compressione dell'espirazione. Ma forte compressione e grande accumulamento di fiato e grande resistenza di muscoli della glottide (corde vocali), lunghe vibrazioni delle corde vocali e *registro di petto* (1° meccanismo o voce laringea inferiore) sono la stessa cosa e per questo le voci poderose esagerano volentieri la voce di petto mediante troppo accumulamento di fiato, affaticano le corde vocali e cantano *calando* . . . .
. . . . L'arte soltanto, cioè il moderato abbassamento *quasi* fisso (rileva qui già un'attenuante al senso dogmatico del procedimento) del laringe, ci permette di colorire tutti i dominî nei *due registri* ».

Osservare sino da adesso che egli riguardando qui il solo fenomeno laringeo, ha la sensazione vera di *due* soli *registri* o meccanismi laringei, ed evita, inconsciamente al certo, l'*equivoco* a cui già accennammo, ma consciamente egli vi è sempre caduto in questo scritto e vi cadrà ancora e sempre nel suo « Metodo ».

« Breve: gli elementi della lingua ci hanno spiegato, rivelandocene il perchè, le leggi del *respiro*, dell'*attacco*, dell'*appoggio*, della posizione della bocca, della posizione del laringe, le leggi dei *registri*, dei *timbri* e della *messa di voce*. LA BASE RIPOSA SULLA FAVELLA ISTESSA. Noi dobbiamo conoscere, studiare le leggi suesposte, tanto nella declamazione che nel canto. Passaggi però e sopratutto

agilità, fioriture, abbellimenti appartengono ad un altro studio (1). Essi formano la tecnica vocale, potrei dire *la parte istrumentale della tecnica vocale* (ed ora, e come sempre, è divinatore) e non possono venir imparati facilmente sino dall'infanzia come la pronunzia; essi richiedono una lunga e costante applicazione ».

Queste ultime frasi mancano del tutto nelle due edizioni del '01 e' 06. È un vero peccato: avremmo preferito che lo Stockhausen avesse approfondito, ampliato, colle sue qualità fortuite di predestinato e colla sua alta intelligenza ed esperienza, la materia in questa direzione invece di soffermarsi e quasi ritirarsi, imperocchè il suo « Metodo di canto », come avremo occasione di osservare, benchè dotto ed esperimentato e del più alto valore per la pedagogia moderna, è più che altro un lavoro di rinnovamento, di ripristinamento, di depurazione, rimanendo l'innovazione stockhausiana stagnante al medesimo livello dell' « Alfabeto del Cantante » nella pubblicazione di esso del 1872.

E chiude così: « Possano queste puntate eccitare lo studioso all'applicazione assidua della pronunzia ed i maestri di canto ad una più estesa indagine allo scopo di formare un *Metodo* razionale e sistematico di *Canto artistico* ».

Quale uomo di azione, più che di parole, e come ne avremmo già prova, ciò che egli richiedeva dagli altri lo ha tentato di fare egli stesso. Il suo « Metodo », pubblicato dopo un periodo di esperienza, ricerche e studi di circa quindici anni, e malgrado il suo indirizzo stazionario, come veniamo di accennare, e le sue lacune e debolezze, inseparabili, del resto, da ogni parto dell'intelligenza umana, è certamente uno dei migliori se non il più dotto per compilazione e per illustrazione musicale artistica che sieno apparsi dal periodo delle scuole del Palestrina, Caccini e Pistocchi (Tosi).

In quanto al suo « Alfabeto del Cantante » la parte, ripetiamo, più spontanea, più sincera ed originale della produzione pedagogico-

---

(1) Così egli intende di dire che lo studio della tecnica delle corde vocali è uno studio a parte. Secondo però le ultime teorie essa deve progredire di pari passo con le altre due tecniche: Tecnica del canale respiratorio e Tecnica del canale d'appoggio; e così otterremo il complesso e sistematico insegnamento del *Canto artistico*.

artistica dello Stockhausen, potremmo dissentire da alcune sue idee, apprezzamenti e procedimenti tecnici in esso esposti, ma però non potrassi mai disconoscere la portata rivelatrice, la sottigliezza della percezione e la profondità e solidità di cognizioni, e soprattutto lo zelo, il disinteresse, l'amore grande per l'arte vera, seria e benefica del suo autore.

Sopra la riapparsa del medesimo in forma di libercolo (1) — una edizione più condensata, più calcolata, con eliminazione di tutti i voli di fantasia, di entusiasmo, di tutta l'anima appassionata del grande Cantore pedagogo, del poeta-artista a 40 anni — ci pronunziammo già in questa stessa *Rivista* (2). Il libercolo contiene, in più dell'articolo del 1872, una tabella dal titolo: « Gli attacchi delle consonanti e gli appoggi delle vocali dell' « Alfabeto del cantante »; tabella che presenta più che altro gli elementi fonetici della favella tedesca: i nessi *gl* e *gn* neo-latini vi sono tralasciati — ed un « Proemio » (*Vorwort*), il quale però non ci dice niente di nuovo. L'edizione del 1906 (3) è, tolti alcuni cambiamenti in vista di miglioramento letterario, l'esatta ristampa dell'edizione 1901.

(Continua).

Chicago, in marzo 1907.

CARLO SOMIGLI.

---

(1) " *Das Sänger Alphabet oder die Sprachelemente als Stimmbildungsmittel* " (Leipzig, 1901, Verlag von Barthold Senff).

(2) " *Rivista Musicale Italiana* ", Vol. IX, Anno 1902, pag. 942.

(3) " *Neue, vom Autor revidierte Auflage, 2. Tausend* ".

“ PELLÉAS ET MÉLISANDE „

DRAMMA LIRICO IN 5 ATTI DI MAURICE MAETERLINCK ET CLAUDE DEBUSSY
rappresentato al Teatro della Scala di Milano la sera del 2 aprile u. s. (1).

I.

L'opera di Claude Debussy ha vinto anche in Italia. Non è apparsa veramente a tutti la rivelazione di una forma di dramma musicale definitiva e perfetta (nè lo avrebbe potuto) ma è stata presa sul serio: è stata discussa ma è stata considerata con rispetto e interesse. Non si poteva nè si doveva pretendere di più. C'è stato, è vero, chi ha gridato al miracolo e ha voluto esprimere un entusiasmo eccessivo con i superlativi più compromettenti, e c'è stato chi ha gridato alla bancarotta della bellezza, della sincerità, della melodia, e al trionfo dell'aberrazione, della stramberia, dell'artificio senza ragione, e ha voluto esprimere la sua disapprovazione o la sua indignazione con delle ingiurie volgari contro il Debussy e la sua opera. Ma non bisogna essere molto severi, nè con gli uni nè con gli altri; bisogna pur concedere qualcosa allo *snobismo* per cui alcuni esaltano di ogni cosa nuova le migliori qualità oltre il loro reale valore, e bisogna pur concedere qualcosa al pregiudizio e al misoneismo di coloro i quali non vorrebbero sentire che melodrammi del giovine Verdi o di qualche altro della gloriosa ma vecchia compagnia italiana.

Ora che gli entusiasmi si sono calmati e le ingiurie sono cadute senza aver trovato chi le abbia volute raccogliere, si può parlare dell'opera di Claude Debussy con maggior serenità non

---

(1) Alla prima rappresentazione italiana del *Pelléas et Mélisande* il nostro amico e collaboratore Ildebrando Pizzetti assisteva per incarico della “ Rivista Musicale Italiana „ (*N. d. D.*).

solo, ma anche colla speranza di essere più serenamente ascoltati e più profondamente intesi.

E prima di tutto io voglio compiacermi di un fatto: che il wagnerismo come prodotto di imitazione vada sempre più scomparendo nell'arte dei popoli latini: si incomincia ormai a comprendere da tutti i musicisti latini che prendere a modelli della nostra arte teatrale i drammi tedeschi di Wagner è ridicolo e assurdo. La qual cosa fa sperare che di questa assurdità si sian finalmente capite le ragioni: ed è un buon sintomo per l'avvenire della nostra arte del teatro.

In secondo luogo io voglio compiacermi di un altro fatto: che la latinità della musica non si voglia continuare a porla nella conservazione e nella ripetizione di quelle poche formule musicali che hanno costituito, esse sole, la ragion d'essere del melodramma latino fino a questi ultimi anni. Per grazia di Dio si incomincia a voler comporre dei drammi musicali che non sian più nè melodrammi secondo la *tradizione* (parola quasi sempre spaventevole per un musicista compositore!) nè drammi wagneriani secondo... le apparenze (non si può dir più di così), ma che siano semplicemente e solamente drammi musicali. Eccone uno, di questi nuovi drammi musicali: *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy. Tuttavia io son certo che al Debussy i tradizionalisti rivolgerebbero volentieri l'insegnamento di Giuseppe Verdi: "*Scrivi come senti*, e senza ricercatezze, e senza astruserie!", perchè i tradizionalisti non si sono ancora accorti che quegli operisti che scrivevano come sentivano, sentivano — in quanto operisti — come *dovevano* scrivere, secondo la tradizione del melodramma.

Pelléas et Mélisande è — ripeto — uno dei primi esempi di dramma musicale latino concepito con coscienza del potere espressivo e del necessario ufficio della musica nel dramma. Sotto molti aspetti appare più che altro un tentativo — questo sì — ma è già un tentativo validissimo e importantissimo per il raggiungimento di una perfezione d'arte che il musicista vede, oggi, forse ancora confusa, ma non confondibile con qualsiasi altra.

Il maggior contributo di studi di tentativi di opere per il perfezionamento del dramma musicale è stato dato finora dalla Francia: e l'opera più importante che sta a provare la presente

eccellenza dei musicisti francesi su quelli degli altri paesi latini, è precisamente il *Pelléas et Mélisande* del Debussy. In che cosa consista il suo singolare e maggior valore e il suo significato ora lo vedremo, esaminandolo nella sua struttura, nelle sue forme: prima però sarà necessario parlare, sia pur brevemente, del dramma di Maurice Maeterlinck, per stabilirne sopratutto la maggiore o minore musicabilità.

II.

Io non starò a raccontare distesamente l'intreccio del dramma: ormai il lettore lo conosce, o per aver letto il dramma, o per averne letto il riassunto sui giornali italiani più importanti che hanno riferito intorno alla recente rappresentazione di Milano. E del resto ciò che più importa in un dramma per musica non è proprio l'intreccio per sè stesso, ma è piuttosto la forte e spiccata personalità degli attori, il carattere della loro umanità — universale nell'individuale —, la intensità e necessità della loro azione e della loro espressione verbale. I personaggi del dramma di Maurice Maeterlinck non posseggono veramente tutti e in grado altissimo queste qualità, ma fra tutti i personaggi agenti nel teatro drammatico antico e moderno essi sono, per il dramma musicale, dei meglio concepiti e dei più intensamente viventi.

Ho sentito molte volte muovere ai personaggi dei drammi del Maeterlinck questo appunto: che essi — se bene ci commuovano e ci interessino profondamente — appaiono pur sempre lontani dalla realtà a noi circostante, dalla possibilità della nostra comune azione. Verissimo: ma è appunto per cotesta ragione che essi possono commuoverci così profondamente come pochissimi altri. Essi sono rappresentati dal poeta nei momenti più alti e più significativi della loro vita; essi esistono e agiscono solo in forza di una intima necessità di agire di molto superiore a quella opportunità che informa la maggior parte degli atti della nostra esistenza i quali noi chiamiamo necessari: e se essi ci sembrano fuori della realtà quale la vediamo in noi e intorno a noi ciò è solamente perchè la necessità dei nostri atti è nella nostra vita un caso straordinario, raro, e per ciò straordinariamente impressionante.

Ora io non voglio discutere nè giudicare il pensiero filosofico del Maeterlinck quale appare dalla sua opera poetica, fino agli ultimi drammi: *Aglavaine et Sélysette*, *Ariane et Barbebleue*, *Joyzelle*, *Monna Vanna*; non voglio ora discutere se veramente " al problema dell'esistenza non si possa rispondere che con l'enigma del suo annientamento ": se veramente si debba credere che la Morte rapisca ogni giorno per la sua fame gli esseri che muovendosi di più nella vita attraggono per ciò maggiormente la sua attenzione; nè voglio discutere se veramente la fatalità sola imperi sulle esistenze umane, e nulla possano gli uomini contro l'avversità del proprio destino. Ora io dico solamente che data la concezione della esistenza, della umanità, di Maurice Maeterlinck, i personaggi dei suoi drammi sono i rappresentanti più potentemente espressivi di tale umanità. E venendo al caso particolare, al caso che ci interessa, io dico che dato il pensiero filosofico del poeta, *Pelléas et Mélisande* è un dramma quasi perfetto, per il valore che in esso assumono, quali rappresentanti di quel pensiero filosofico, i personaggi singoli. I quali agiscono in virtù di forze misteriose e quasi sempre malefiche, ma quasi ogni loro atto, ogni loro parola è la espressione necessaria di una forza presente e sensibile, indeterminata, indicibile, inesplicabile fin che si vuole, ma presente e sensibile sempre.

I personaggi del dramma di Maurice Maeterlinck parlano brevemente, e ben di rado si lasciano andare a espandere la espressione del loro sentimento in un lirismo abbondante e fiorito. Ma quale miglior qualità per un dramma per musica, nel quale alla musica sola deve essere dato di rivelare la intimità dei personaggi, che la poesia non può che lasciare intravedere sotto le parole che dicono le ragioni o l'oggetto del sentimento o non possono far altro che dare al sentimento un nome che lo determini o un aggettivo che lo qualifichi e lo misuri?...

Già altra volta io ho scritto che non fosse che per il fatto di aver scelto, per scriverne la musica, il *Pelléas et Mélisande*, il Debussy ha dimostrato di avere un giusto concetto di ciò che la musica possa e debba esprimere nel dramma (1).

---

(1) Vedi il " Momento " di Torino del 3 aprile u. s.

Si tratta ora di vedere, innanzi tutto e sopra tutto, se e come il Debussy abbia voluto esprimere nella sua musica ciò che doveva essere espresso; ogni altra considerazione, ogni altro giudizio sul valore assoluto della musica stessa va posto in seconda linea.

III.

Si sa quale sia la maggior accusa fatta generalmente alle modernissime opere teatrali, e, da chi la conosce o l'ha sentita in teatro, a questa di Claude Debussy. I personaggi del dramma, si dice, non cantano più, parlano: parlano in musica, quest'è vero, ma, insomma, parlano solamente.

L'accusa è troppo fondata per poterla dimostrare falsa. È proprio così: nella maggior parte delle opere musicali modernissime i personaggi non cantano più quasi mai, ma non fanno che intonare il loro discorso in modo da andar d'accordo con l'orchestra. Par quasi che i musicisti modernissimi — il Debussy per esempio — vogliano rinnovellare il *favellar cantando* di Jacopo Peri e di Giulio Caccini (qualche critico, evidentemente poco forte in storia della musica, ha accennato a Claudio Monteverdi). Ora: si può dire che quel debole rinforzo che può essere dato al discorso da una intonazione musicale precisa che si limiti ad elevare il tono delle parole più significative, più importanti, sia sufficentemente efficace per la espressione della intimità sentimentale dei personaggi? (Lo scopo, in fin dei conti, deve essere questo). Io per me lo nego assolutamente: e penso che uno dei maggiori difetti del dramma debussysta stia appunto nella espressione *canora* dei personaggi, la quale per sè stessa aggiunge raramente e ben poco di efficacia alla frase verbale, alla parola nuda. Lo so: alcuni critici, alcuni musicisti, affermano che tal forma di canto è più quella che si avvicina alla verità, alla naturalezza della espressione drammatica. Ma in fatto d'arte drammatica (e musicale sopratutto) la verità (la naturalezza lasciamola da parte) sta in ciò che produce il maggior effetto di commozione. La potenza espressiva di una declamazione musicale come quella del Debussy non può essere molto grande: vi è troppo poco di musica perchè la efficacia

del testo poetico ne sia grandemente aumentata. Con questo io non voglio implicitamente affermare che i personaggi del dramma musicale debbano cantare come nell'opera in musica del passato: tutt'altro, ma essi non devono nemmeno non cantare più: *diversamente* devono cantare, e in modo che il loro discorso acquisti dal canto quella efficacia espressiva che non la poesia ma nemmeno la sola orchestra potrebbe raggiungere, quella efficacia che è propria solamente della melodia cantata.

Nessun musicista moderno insomma, nemmeno il Debussy, è ancora riuscito a esprimere nella melodia cantata dai personaggi drammatici un poco di quella intimità sentimentale degli stessi, che molti musicisti invece — e il Debussy prima di ogni altro — hanno già saputo esprimere con l'uso rinnovato, e diretto da una coscienza estetica finissima, profonda, squisita, dell'orchestra, vale a dire della melodia orchestrale, dei ritmi e dei colori della sinfonia.

Nel *Pelléas et Mélisande* la espressione musicale del dramma è, si può dire, quasi tutta nell'orchestra. Nella quale si svolge una musica che è, a malgrado dei suoi difetti e prescindendo dal suo valore assoluto, la più perfetta musica drammatica moderna che io mi conosca. Coloro che sono avversi al *Pelléas et Mélisande* sostengono che anche nell'orchestra non v'è melodia, e ve n'è pochissima. Ma gli è il loro concetto della melodia che è sbagliato. Il comune e vecchio concetto della melodia come una linea di suoni disposti sempre secondo determinate leggi di simmetria, dei quali si possa sì variare l'*accompagnamento* ma in modo da lasciarne inalterato il ritmo e la disposizione degli intervalli, non regge più come concetto assoluto, esclusivo, specialmente dinanzi alla necessità di esprimere nel dramma degli stati d'animo così vaghi, indefiniti, fuggevoli da rifiutare qualsiasi materializzazione della espressione, quale può precisamente apparire una melodia costrutta secondo un preconcetto architettonico.

Nell'opera del Debussy anche un disegno ritmico, anche una successione di accordi assume talvolta, secondo l'intenzione del compositore, valore ed efficacia di melodia. E ciò è tanto giustamente pensato e così artisticamente disposto, che chi ascolta non sente quasi mai il desiderio di una espressione diversa e più possente. Potrei citare degli esempi, ma basterà che io ri-

cordi al lettore l'ultimo atto del dramma, e precisamente la scena della morte di *Mélisande.*

Non so quale altra musica abbondante di melodie solidamente costrutte e regolarmente svolte potrebbe essere sostituita con maggior profitto della espressione alla musica del Debussy. Nella quale i motivi brevi e timidi e quasi incerti rivelano così potentemente la intimità sentimentale della dolce e fragile creatura morente, che colui che li ascolta riesce a dimenticare completamente sè stesso e le sue proprie preoccupazioni per vivere solo la vita del personaggio drammatico.

Son motivi brevi, incerti quasi, ai quali gli accordi e il colore delle voci strumentali costituiscono una atmosfera ora piena di luce ora densa di ombra.

Talvolta il motivo si arresta e si perde in un accordo lungo e dubbioso: e par quasi che l'anima stia sospesa sugli abissi del mistero; tal'altra volta, invece di un motivo propriamente detto, non v'è che una successione di accordi, dei quali ora una ora un'altra nota si illumina in qua e in là più vivamente: e pare che dalla oscura intimità dell'essere salga alla superficie un segno rivelatore della emozione.

È vero: questa musica di Claude Debussy ha una certa monotonia fondamentale, per cui chi la ascolta è immerso in una tristezza grigia e sconfortante. Ma, anzichè costituire un titolo di disvalore dell'opera, ciò ne costituisce un titolo di pregio. Non è il dramma del Maeterlinck già per sè stesso grigio e triste e sconfortante?

Ho detto che la musica del *Pelléas et Mélisande* è, fra la moderna musica drammatica, la più perfetta che io conosca, a malgrado dei suoi difetti. I quali non sono tuttavia lievi. Primo fra tutti la espressione canora dei personaggi. A proposito della quale io debbo aggiungere, a complemento delle osservazioni che ho già fatte, che essa risulta troppo spesso da uno studio di adattamento sulla espressione sinfonica del dramma.

La stessa osservazione io la ho fatta recentemente a proposito dell'*Ariane et Barbebleue* di Paul Dukas (1). Ma fra i due adattamenti v'è una notevole differenza. Il Dukas adatta la melodia dei cantanti allo svolgimento di una melodia orche-

(1) V. il numero precedente della " Rivista Musicale Italiana ".

strale *regolare* — si potrebbe quasi dire classica — con la quale sopratutto egli intende di raggiungere la espressione del dramma, e il processo di adattamento è tanto più visibile, inquantochè si avverte facilmente il contrasto fra le due espressioni melodiche; il Debussy invece — che il mio egregio amico Vincenzo Tommasini ha giustamente definito, su questa stessa Rivista, un impressionista — adatta la melodia dei cantanti a una espressione sinfonica prevalentemente armonistica, onde egli vuole manifestata la intimità sentimentale dei personaggi nella sua instabilità, nella sua fluttuazione misteriosa. Il processo di adattamento della melodia dei cantanti al substrato sinfonico riesce perciò, nell'opera del Debussy, non molto sensibile: ciò non toglie che l'adattamento non vi sia.

Il secondo maggior difetto della musica drammatica del Debussy sta in questo: che egli pure persiste nell'errore, comune del resto a tutti i musicisti del passato e del presente, di voler esprimere con la musica anche ciò che è inutile (spesso anche impossibile) esprimere, di voler cioè raddoppiare una espressione già esistente nelle parole o nella azione. Mi spiegherò meglio con qualche esempio.

Golaud (vedi il primo atto del *Pelléas*) come sta per uscire di scena, per andare a rintracciare fra il fitto della foresta la buona via smarrita, si arresta improvvisamente nell' udire un pianto di donna. Il Debussy, a questo punto, tenta di esprimere musicalmente il pianto di *Mélisande* con questo passo, del quale i violini gemono i due accordi di settima:

(1) L'accurata ed efficace traduzione italiana del testo poetico è opera, forse il lettore già lo sa, di Carlo Zangarini.

Un altro esempio: *Pelléas* e *Mélisande*, convenuti al loro supremo convegno di amore, nel giardino soffuso di luce lunare, odono con terrore rinchiudersi pesantemente le porte del castello fra lo stridore dei catenacci: essi si sentono scoperti, *Mélisande* non potrà più rientrare senza esser veduta. E qui il Debussy vuol riprodurre con la musica il cupo rombo delle porte violentemente chiuse e sprangate, e si accontenta di accompagnare le parole di terrore dei due amanti — che presentono l'avvicinarsi della Morte — con questo rumore di contrabbassi:

Potrei citarne molti altri degli esempi: successioni di accordi, disegni ritmici usati per rinforzare e raddoppiare inutilmente ciò che già la parola o l'azione avevano espresso a sufficenza. Ma il lettore avrà certamente già capito che cosa ho voluto dimostrare, anche coi due soli esempi presentati. Bisognava tentare di esprimere, insomma, non le cause delle impressioni — il pianto di *Mélisande* o il rumor delle porte giranti sui cardini — ma le impressioni, i sentimenti stessi dei personaggi: la emozione improvvisa di *Golaud*; il terrore, il presentimento della morte e l'impeto d'amore che nella imminenza del pericolo stringe in un abbraccio appassionato i due amanti, e unisce le loro bocche in un bacio ardente.

Qualcuno mi potrebbe osservare che il musicista non deve nemmeno trascurare completamente, nel dramma, la espressione musicale — per quanto essa è possibile — dell'ambiente nel quale agisce il personaggio drammatico, e dei fenomeni che avvengono intorno allo stesso. Nè io ho voluto dire il contrario, nè voglio dirlo ora: ma attendendo che i musicisti sappiano raggiungere la simultaneità delle espressioni (nessuno l'ha ancora raggiunta), quella dell'intimo sentimento dei personaggi e quella dell'ambiente loro circostante (di quest'ultima quel tanto che è nella possibilità della musica), noi dobbiamo chiedere la più importante, la sola anzi veramente importante, necessaria.

Per ciò che riguarda gli altri elementi formali del *Pelléas* non credo si possa parlare di difetti gravi, nè di errori propriamente detti. Anche sulla lamentata povertà di inventiva melodica (anche nella parte sinfonica) del Debussy, non mi pare valga la pena di discutere per riuscire ad affermarla o a negarla. Già io ho tentato di dimostrare quanto il concetto di melodia — di inventiva musicale — debba essere oggi necessariamente diverso dal vecchio comune concetto: e del resto poi io penso che, date le condizioni presenti del teatro musicale e posto come principio indiscutibile che dall'errore generale non può sorgere da un momento all'altro la verità già formata e perfetta, io penso che ciò che più deve importare in un dramma musicale oggi sia non tanto il suo valore assoluto, quanto i concetti estetici ai quali esso risponde.

Io voglio però aggiungere alcune mie osservazioni sulla ar-

monistica del Debussy. Della quale molto si è parlato — in questi ultimi tempi — ma per dire generalmente delle cose di nessuna importanza, e spesso per dire delle scempiaggini in nome delle regole degli scolastici.

Cinque anni or sono, quando certamente ben pochi conoscevano in Italia il *Pelléas et Mélisande,* io scrissi sull'argomento — in un giornale settimanale che si pubblicava a Parma, il *per l'Arte*, che ora non si pubblica più — un breve articolo, nel quale, fra i giudizi malsicuri e anche sbagliati che dimostravano uno studio troppo superficiale e affrettato dell'opera, io mi chiedevo se la espressione degli accordi dissonanti non si dovesse considerare efficace in ragione inversa della loro frequenza, della loro abbondanza nel discorso musicale. Allora io esprimevo un dubbio più che un convincimento; oggi — se bene conosca assai meglio la maggior parte della musica modernissima francese e tedesca, e abbia perciò fatto l'orecchio alle armonie più ardite, nuove, rare — io credo di poterlo affermare come una verità estetica facilmente dimostrabile: la abbondanza degli accordi dissonanti — specialmente se consecutivi — è, in generale, dannosa alla potenzialità espressiva degli stessi.

L'accordo dissonante esprime sempre, più o meno potentemente, un movimento in atto, e nel discorso musicale esso si potrebbe considerare come una sillaba breve, debolmente accentata o senza accento; è chiaro, perciò, che se pochi accordi dissonanti consecutivi possono conferire maggior forza all'accordo consonante che li conclude, molti non possono che dare al discorso musicale una instabilità tale da indebolirlo e da produrre in chi l'ascolta un senso di malessere, di fatica, di eccitamento senza riposo. E se noi dobbiamo riconoscere all'accordo dissonante un valore singolarmente espressivo di certe sensazioni, o acute, o improvvise e inattese, o misteriose e profonde, noi dobbiamo anche riconoscere che tale valore gli è proprio solo in quanto esso accordo acquisti nella successione armonica una espressione in contrasto con gli accordi vicini, in quanto esso giunga improvviso, inatteso, vivamente luminoso.

Nella musica di Claude Debussy — e nel *Pelléas et Mélisande* sopratutto — la tessitura armonica è prevalentemente contesta di accordi dissonanti: e se molte volte la indeterminatezza, la instabilità della espressione che ne risulta, si dimostra

efficacissima per la manifestazione della intimità dei personaggi concepiti dal Maeterlinck, molte altre volte ne risulta invece una espressione incerta, e direi quasi scolorita, che riesce inefficace non solo, ma produce in chi ascolta un senso di sofferenza penosa, dannosa all'effetto del dramma.

Quanto allo strumentale del *Pelléas et Mélisande* c'è poco da dire; io non so dir altro se non che esso è il più squisitamente espressivo che conosca. Con una sobrietà mirabile di mezzi tecnici, il Debussy ha saputo ottenere una stupenda varietà di espressioni: la sua partitura è senza dubbio una delle più degne di studio fra quante ne son state scritte da Beethoven a oggi: e intendo con queste parole di farne il maggior elogio possibile, un elogio che non potrei ugualmente fare alle partiture di Riccardo Strauss.

Nello strumentale del Debussy non v'è quasi mai alcunchè di troppo, e raramente vi si avvertono delle deficienze, le quali, del resto, quando vi si avvertono, dipendono più da un errore di concezione della espressione musicale drammatica nel suo complesso, che dalla realizzazione sinfonica, come tale, della stessa espressione. Lo strumentale debussysta ha poi, oltrechè per sè stesso, un importante valore sintomatico di reazione contro certa tecnica strumentale moderna che consiste sopratutto — a quel che pare — nel produrre con l'orchestra il maggior rumore che si possa. Io mi rallegro nella speranza di un avvenire prossimo, nel quale i compositori si saranno convinti che, per esprimere musicalmente il dramma, non c'è proprio bisogno di una orchestra enorme, fragorosa, urlante, assordante.

In conclusione: *Pelléas et Mélisande* è senza dubbio alcuno una di quelle opere che nella storia dell'arte indicano un progresso verso la perfezione e tracciano un sentiero nuovo. Il suo valore è assai più grande per ciò che essa annuncia di verità raggiungibile nella espressione musicale del dramma futuro, che per ciò che essa contiene di espressione raggiunta, ma la sua importanza storica è pur sempre, e a malgrado di ciò, grande e indiscutibile.

Dell'avvenire del dramma musicale latino molti hanno disperato fino a ieri e molti disperano tuttora: io dico che, se c'era forse ragione di disperare dinanzi alla assurda tradizionale

opera in musica o dinanzi alle imitazioni sciocche del dramma wagneriano, c'è assai meno ragione oggi, dinanzi a dei tentativi che stanno a dimostrare una profondità e una sicurezza e una bontà di concetti estetici veramente confortante.

Non faccio pronostici: il dramma musicale latino potrà raggiungere la sua perfezione fra poco o fra molto tempo: e potrà essere scritto forse in Francia e forse — io lo spero e lo auguro — in Italia. Non so: intanto però si può dire che dalla apparizione del dramma wagneriano in poi, questo *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy è la prima opera che possa giustificare una fervida speranza nell'avvenire del nostro teatro drammatico musicale.

Ho accennato, sul principio di questo breve studio — alle contrarietà con le quali è stato accolto il *Pelléas et Melisande* alla *Scala* di Milano dal pubblico e dalla critica. Ma, ripeto, son cose che non devono meravigliar nessuno: del resto poi le contrarietà non hanno potuto impedire all'opera del Debussy di ottenere una vittoria, una bella vittoria.

Ora è giusto dire che l'opera non poteva essere nè meglio rappresentata, nè meglio eseguita. Arturo Toscanini, che fra tutti i direttori d'orchestra italiani è certamente colui che ha l'anima più aperta alle più ardite e nuove manifestazioni del bello musicale, ha interpretato e concertato e diretto l'opera con grande amore, con vero entusiasmo: e il risultato che egli ha ottenuto, dall'orchestra e dai cantanti, è stato veramente ottimo.

Dei cantanti vanno ricordati, a titolo di viva lode, la signora Ferrani (una *Mélisande* poeticissima), l'Amato (un *Golaud* di rara potenza tragica) e il Giraud (un *Pelléas* coscienzioso ed efficace).

Belli gli scenari, per la maggior parte. Alcuni però troppo realistici, lontani dal dramma al quale dovevano servire di sfondo. Ho letto, non ricordo più su quale giornale, che i scenari per il *Pelléas et Mélisande* li avrebbe potuti disegnare, meglio di chiunque altro, Gordon Craig. Sono d'accordo con l'articolista, del quale mi rincresce di non ricordare il nome. Conosce il lettore uno strano, ma interessantissimo e bellissimo libro del Craig

sugli apparati scenici?... Ricorda le poche illustrazioni che vi sono intercalate?... Quella per l'*Otello* shaksperiano, nella quale si vede *Desdemona* presso una altissima finestra bifora, di per sè stessa tragicamente suggestiva?...

Io vidi il libro del Craig, un giorno dell'autunno passato, alla Capponcina (Gordon Craig personalmente era venuto a offrirlo a Gabriele d'Annunzio). Ho pensato più volte, dopo d'allora, che per il dramma musicale anche la scenotecnica e la scenografia hanno bisogno di essere rinnovate, come la musica. Anche per i pittori, come per i musicisti, c'è una nuova via da percorrere, insieme e d'accordo col poeta. Avanti dunque *tutti* verso la mèta. Essa è ancor lontana, oggi, ma ieri era più lontana ancora.....

Da Parma, maggio del 1908.

ILDEBRANDO PIZZETTI.

VARIETÀ

LE GIOCONDITÀ DELLA CRITICA

Originalità di giudizio.

Dal " Secolo " (**8 Aprile 1908**): *Pelléas e Melisenda*, dramma lirico di CLAUDIO DEBUSSY.

Dal " Mercure musical " (**1er août 1905**): *Le drame musical moderne*: CLAUDE DEBUSSY.

Forse mai in modo più perfetto la musica ha seguìto così d'appresso tutti i movimenti del discorso e del dramma.

... Semplice è la declamazione: non convenzioni melodiche, portamenti di voce, cadenze preparate; spesso una linea diritta come nelle antiche salmodie.

Jamais aucune musique n'a suivi d'aussi près tous les mouvements du discours.

... Très simple, comme les paroles qu'elles recouvre, est la déclamation. Point de conventions mélodiques, de port de voix, de cadences préparées. Une ligne souvent droite, et infléchie seulement au fine de phrases, comme dans l'ancienne psalmodie.

Quando Debussy fa leggere a Genoveffa una lettera di Golaud sopra una linea melodica di tenue semplicità egli segue le tradizioni della salmodia cattolica.

... Telle est, par exemple, la lettre écrite par Golaud à son frère Pelléas et lue au vieil Arkhel.

... Nel corso dell'opera si possono riconoscere alcuni temi che di quando in quando ritornano e ne assicurano l'unità. Ma questi temi non designano un oggetto determinato, nemmeno un fatto compiuto, maledizione o sortilegio, nè un personag-

... On peut reconnaître, au long de l'œuvre, un certain nombre de motifs qui y reparaissent de distance en distance et en assurent l'unité. Mais d'abord ces motifs ne désignent pas, comme dans Wagner, un objet déterminé, encore moins

gio; ogni tema non s'applica che ad un sentimento. Un motivo (ed è quello che si sente subito in principio alla quarta battuta, affidato ai legni) si direbbe appartenere a Golaud e ben s'adatta alle sua rozza e triste figura; ma questo motivo trasformato dipinge poi le sorde minacce del mare; è dunque un tema che esprime l'inquietudine. E così l'agitazione del mare diventerà poi l'ansia di Golaud.

un fait accompli, malediction ou sortilège, ni même un personnage à l'exclusion de tout autre. Voici, par exemple, un motif qui semble au premier abord appartenir à Golaud puisqu'il accompagne le plus souvent l'entrée de ce prince et convient à merveille à sa rude et triste figure. Mais un dérivé de ce même motif nous peindra les sourdes menaces de la mer. C'est qu'en réalité ce thème ne designe pas spécialement Golaud: il exprime l'inquietude. De même l'agitation de la mer sera aussi, plus tard, l'ansiété de Golaud.

... Tutti questi temi manifestano sentimenti nascosti; rendono l'anima quasi trasparente, lasciandone vedere il fondo; disegnano intorno alle parole incerte e vaghe, come dei ricami d'incosciente rivelato.

... On voit quel est le rôle de ces motifs: c'est de manifester les sentiments cachés, de rendre l'âme transparente, d'en laisser apercevoir le fond, de dessiner, autour des paroles incertaines, des broderies d'inconscient révelé.

... In Wagner sono fusi schemi che si sviluppano: in Debussy sono accordi estremamente espressivi ed armoniosi che durano solo quanto dura la rapida emozione che s'inoltra nella latebra dell'anima, ombra evanescente e fuggitiva nei mondi luminosi dell'armonia.

... Ce ne sont pas, comme chez Wagner, des phrases entières qui se développent et concluent péremptoirement. Ce sont des accents extrémement expressifs et harmonieux, mais qui ne durent pas plus que l'émotion même quand elle passe aux profondeurs de l'âme, ombre évanouie aussitôt qu'entrevue.

... È un contrappunto naturale che lascia in piena luce il contorno della melodia e non produce nè oscurità nè durezza.

... C'est là un contrepoint naturel qui laisse en pleine lumière le contour des mélodies mêlées et ne produit ne dureté, ni obscurité d'aucune sorte.

... L'armonia di Debussy agita la bandiera della libertà: le dissonanze sono usate come un accordo perfetto e presentate senza preparazione e ne risultano seducentissime

... L'harmonie de Debussy est toute de liberté. Chacun des accords qui la composent est une consonnance; consonnance nouvelle, certes, plus riche et plus harmonieuse que

combinazioni di accordi. È una vasta e nuova consonanza più vera e più armoniosa della convenzionale che l'artista ha sentito nelle vibrazioni della natura e da cui attinge (nelle libere successioni senza alcuna formola cadenzale nè risoluzione di sensibili) mezzi nuovi e pratici di espansione.

toutes celles que nous connaissions, cueillies parmi les vibrations de la nature. La succession des accords sera donc entièrement au gré du musicien. Aucune formule de cadence, aucune résolution de sensibles n'en réglera la marche.

... A tutte queste seduzioni si aggiunge il fascino dell'orchestrazione. Un'orchestra sobria e chiara, sempre colorata senza pesantezza, derivazione della scuola che da Rameau a Berlioz ed ai moderni compositori (specialmente César Frank, D'Indy e altri) raggiunse i gradi più elevati dell'espressione psicologica: un'orchestra sottile ed ardita che riesce sommamente pratica ed espansiva nella sonorità nebulosa, nel fascino squisito delle sfumature e delle proporzioni.

... Joignez à cela un orchestre dont rien, sinon l'audition, ne peut donner une idée : un orchestre sobre et claire, toujours coloré qui procède par tous francs, à la manière française, qui est aussi celle de Berlioz et de d'Indy; un orchestre subtil et hardi.

(*Può continuare*).

Esattezze storiche.

Dal " Marzocco , (8 marzo 1908).

" La Lulliade, poemetto di otto canti in ottava rima, e ancora inedito " nella Magliabechiana di Firenze, accompagnato da un curioso commento " in forma di dialogo, fu composto e lungamente rilavorato in un periodo " che andrebbe, secondo il Lazzeri, dal 1752 al 1785. Prese occasione dal" l'arrivo in Francia dei così detti *buffi* del Bambini che nel 1752 esposero " *La serva padrona* del Pergolese. Il furore che fece a Parigi la musica ita" liana dei buffi aveva suscitato un'atroce guerra da parte dei sostenitori " della musica francese, il *Rameau* e il *Lulli* (da cui il nome del poemetto), " i quali si collegarono insieme contro la Compagnia del Bambini, e ne " nacque, da ambe le parti, un diluvio di invettive e di libelli ,.

Dunque, nel 1752, sostenitori della musica francese erano il Lulli e il Rameau, i quali si unirono ai danni della Compagnia italiana, ecc., ecc.

Egregiamente. E ora una cosa da nulla: una data: quella della morte del Lulli — 22 marzo 1687.

Che pedanteria... la storia!

BECKMESSER.

DEGLI EFFETTI TERAPEUTICI DELLA MUSICA

Se la musica non guarisce, distrae però;
essa allevia perciò il male e consola.

ESQUIROL.

La musica guarisce vere malattie.

PINEL.

Il fatto che tutto ciò che giova è rimedio si basa sopra un principio fondamentale di biologia. La musica giova, dunque essa è rimedio ed il rimedio guarisce. E quand'anche la musica non fosse un vero ed efficace rimedio nel più stretto senso della parola, possiamo accettarlo sempre come rimedio nel significato accordato dall'Esquirol, quantunque sia pur vera la opinione del Pinel, che la musica guarisce effettivamente delle vere malattie. Si dicono perciò *effetti terapeutici della musica* quelli che determinano in noi modificazioni organiche benefiche atte a calmare il sistema nervoso, a lenire i dolori fisici e morali e guarire veri stati morbosi.

Tali effetti sono di due specie: 1° *effetti generali*, in quanto che l'azione dei suoni si esercita sopra tutti i disturbi, tutte le emozioni e sopra tutti gli individui suscettibili; 2° *effetti speciali*, nel senso che l'influenza si esercita sopra date malattie.

***

I suoni in genere fanno bene ai malati. In tutte le sofferenze il primo bisogno dell'anima è un grido, il più gran sollievo ce lo procura il lamento; lamento che non è la voce naturale, ma un suono, una cantilena fatta in note speciali, con toni e con peculiari inflessioni di voce da costituire nel suo genere una specie di canto melodioso.

Si personifica in questa splendida figura la benefica *Azione terapeutica della musica.*

Dite ad un malato che soffre di non lamentarsi ed egli vi risponderà che non può, che è solo lamentandosi, che sente un po' di sollievo, mentre se tace più acuti e strazianti l'assalgono i dolori. In tali casi i suoni spiegano un'azione sedativa, ipnotizzante, come potrebbe aversi coll'amministrazione di qualche cucchiaio di cloralio o un'iniezione di morfina. Si avrebbe, insomma, un leggiero grado di analgesia.

Ho un ricordo di infanzia che è classico. Un vicino di casa affetto da artrite, pas-ava i giorni e le notti lamentandosi con una cantilena melodiosissima, una specie di canto, senza di che non poteva sopportare gli atroci dolori.

Filippo V, re di Spagna, in preda ad una incurabile melancolia, lasciava in abbandono gli affari dello Stato. La regina volle esperimentare sul marito gli effetti della musica che il re amava molto e gli fece sentire la voce del Farinelli. Filippo, sotto l'arcana potenza di quella voce, guarì e fece del suo nuovo medico un ministro.

Filippo V, re di Spagna.

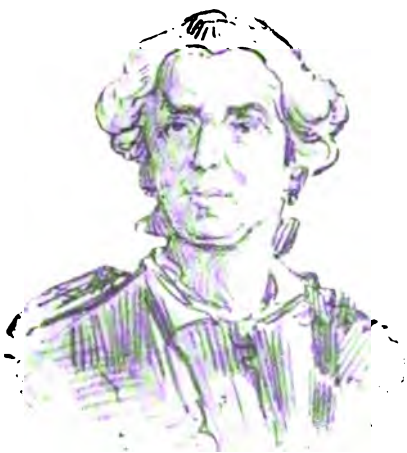
Morto Filippo gli successe il figlio Ferdinando VI, affetto dalla stessa malattia del padre e tanto grave che non si occupava più di nulla. Un giorno, dopo di avere inteso Farinelli, si fece fare la barba e andò a presiedere il consiglio dei ministri.

Il Bonnet dice che al principio del XVIII secolo il concerto di quattro famosi suonatori era la panacea di tutti i malati e la *pozione cordiale* del principe d'Orange.

Il maresciallo di Saxe faceva suonare le musiche sui campi di battaglia per calmare le sofferenze dei feriti, i quali ne risentivano un immenso sollievo. E il barone Larrey Domenico, medico della Grande Armata di Napoleone, tanto nelle campagne di Russia quanto in quelle dell'Egitto, ecc., faceva fare sempre della musica ove esistevano feriti o malati comuni. Egli aveva osservato che i suoni

melodiosi, principalmente, calmavano l'agitazione dei sofferenti facendo conciliare loro un sonno ristoratore.

I quattro suonatori ambulanti (Rambosson).

Lo stesso praticava il barone Larrey Felice Alfonso, figlio, medico dell'armata francese del 1859 in Italia.

Maresciallo di Saxe.

Il Barone Domenico Larrey
Medico-capo della Grande Armata francese in Egitto ed in Russia.

Un tale effetto della musica era riconosciuto fin dai tempi più

lontani, a cui attribuivano il merito di rialzare il morale ed infondere coraggio ai malati.

Omero ci lasciò scritto, difatti, che nell'assedio di Troia i malati di peste sul campo di battaglia furono guariti per mezzo degli accordi musicali. Il celebre Galeno aveva la medesima opinione. Si vuole anche che Talete di Mileto — uno dei 7 sapienti della Grecia — abbia bandito la peste da Sparta col suono della lyra.

Nel suo viaggio in America il Camplain vide che gli Indiani cantavano dei motivi allegri ai feriti ed ai malati in genere. Essi facevano questo perchè ritenevano, secondo il Pigray, che la musica in fondo desse coraggio. Dev'essere senza dubbio per questo che il Desgenetter, medico-capo dell'armata francese in Egitto, faceva suonare le musiche militari sotto le finestre degli ospedali pieni di feriti. E Napoleone, che visitava sempre i feriti tanto sui campi di battaglia quanto negli ospedali, ordinava concerti ovunque fosse possibile. Un giorno un ferito sul punto di spirare, saputo che *Lui* era vicino, si mise a gridare con quanta forza gli restava ancora, chiedendo poterlo vedere ed udire ancora una volta la sua voce. Il Generale lo sa; si avvicina al ferito, lo accarezza e gli dice: « Coraggio, mio bravo, tu guarirai e vinceremo ancora ».

A tali parole, al suono di quella voce la faccia del povero moribondo s'irradia di una grande serenità, come se una visione celeste gli stesse dinanzi. Apre le labbra al sorriso, fa una profonda inspirazione come per parlare, ma ricade ed esala l'ultimo respiro col cuore inondato d'immenso gaudio.

È cosa comunissima vedere cavadenti che trasportano sui loro carrozzoni certe orchestrecciattole... che Dio ci liberi. Si dice che servono pel richiamo della gente, sarà; però quella musica infernale serve per lenire i dolori di quei disgraziati a cui « si strappano i denti senza dolore ». L'effetto di quei suoni scordati, ingrati, deve essere come colpi di frustino in faccia o colpi di spillo infuocato, ed allora

De duobus doloribus, non in eodem loco, major obscurat alterum.

I ciarlatani seguirebbero in ciò l'esempio degli antichi chirurgi, i quali si servivano della musica nelle dolorose operazioni per lenire le sofferenze e infondere coraggio.

Un suonatore d'organo ambulante del Medio-evo che curava i malati (Paolo Hoffauer). Frammento del « Trionfo di Massimiliano », A. Dürer. (Rambosson).

A New-York un dentista tiene accanto alla sala di operazioni un piccolo concerto di arpe e di ragazze per cantare. Pare che l'effetto sia soddisfacente, poichè la dolcezza di quelle voci e le vibrazioni delle arpe distraggono l'attenzione dei pazienti ed attutiscono le sensazioni dolorose. Gli armoniosi accordi dell'arpa, massime quando è ben toccata, hanno una enorme influenza nelle nevralgie dentarie, come i suoni di tutti gli strumenti a corda. A Parigi da qualche dentista un pianoforte in funzione... analgesica si trova sempre nelle ore di consultazione; in Roma, sotto le finestre di un dentista, un terzetto di ciechi fa sovente della musica. Sarà una cosa fortuita o forse anche fatta apposta. Del resto non vi è alcuna cosa di male in ciò, anzi molto bene. E sarebbe benissimo anzi, che, ove vi sono malati, si facesse molta musica.

Le infamie crudeli fatte subire in nome di una santa religione!

Il Virey racconta che un condannato al supplizio della ruota subiva la tortura quando si trovarono a passare di là alcuni suonatori. Egli li chiamò al soccorso e li pregò di suonare; l'azione della musica calmò gli atroci dolori.

Sui benefici effetti della musica come analgesico ho potuto convincermi io stesso.

Il sacrifizio di una vedova compiuto in mezzo a suoni e canti nelle Indie.

Frequentando durante sei anni la *Clinique d'accouchements*, di Parigi, ho avuto occasione d'assistere quasi giornalmente molte donne ed ho potuto persuadermi che la musica lenisce le sofferenze delle partorienti; si ha un leggiero grado di analgesia come si ha con qualche inalazione di cloroformio. I suonatori ambulanti che avevano saputo questo fatto venivano spesso sotto le finestre della Clinica a sollevare lo spirito di quelle derelitte mediante il suono dei loro strumenti.

Ciò dovrebbe spingere noi ostetrici a far venire la gente in questo mondo e mandarla poi all'altro in un concerto musicale: nascere e morire in un'atmosfera di dolci ed ineffabili suoni — ecco l'ideale.

***

La musica piace e fa bene a tutti i malati, ma essa opera influenza salutare — veri miracoli — sopra gli individui affetti da malattie nervose e mentali; per questi poveri infermi i suoni sono un vero agente terapico. Solo è a rimpiangere che i medici non ne facciano più largo uso. Anzi, sarebbe desiderabile che, come vi sono

stabilimenti idroterapici ed altri, ve ne fossero anche di quelli in cui si potessero sottomettere i malati ad una cura razionale precipuamente musicale. Speriamolo. Così scrivevo nel 1884. Oggi vi

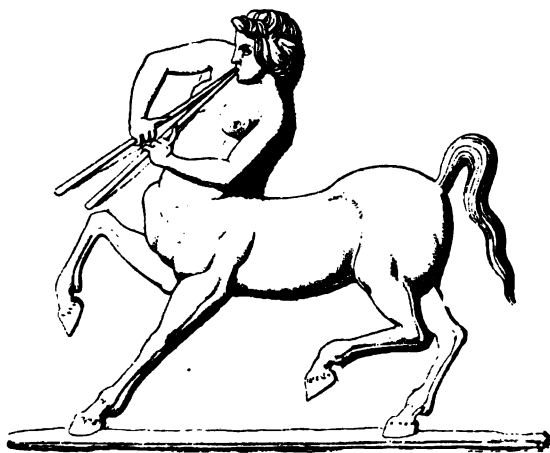
L'inceneramento di un cadavere in mezzo a suoni e canti.

sono *Case di salute* per malattie nervose dove si fa uso metodico dell'influenza musicale.

Una cura musicale per guarire le malattie nervose o per attenuarne gli accessi maniaci non è nuova. Già il mito del Centauro Chirone ci dà la prova che tale cura è antichissima. Esso, difatti, cogli armoniosi accordi della sua lyra, sapeva guarire ogni male più che coi sughi delle erbe medicinali e modificò l'ira selvaggia del bollente Achille a cui insegnò il suono della lyra. Ed Achille stesso, ritirato sotto la tenda, toccava la lyra per calmarsi i furiosi attacchi. Ciò che suggerì a Giovanni Pascoli la bella poesia: *La Lyra di Achille.* L'iconografia su questi personaggi è ricca di soggetti; le figure qui unite dimostrano.

D'altronde, non si fa oggi cura climatica senza che sia inaffiata e resa più utile, forse, ma certo più divertente, di gai e soavi con-

Il centauro Chirone, medico.

centi; così a St. Moritz, dove si fa della musica da mane a sera. Persino alla cura dei bagni marini associano l'azione della musica,

Una centaura suonatrice, medichessa.

come, per esempio a Biarritz e a Ostenda! La trovata, se non perfettamente medica, è certamente piacevole.

Il centauro Chirone apprende la lyra ad Achille.

Achille che suona la lyra per calmarsi gli accessi nervosi.
(Dipinto pompeiano).

E non si creda che la buona influenza della musica sia consigliata dai profani, ma benanche è raccomandata dai medici di tutti i tempi e di tutti i paesi, come pure dai santi padri.

Asclepiade considerava la musica come il vero rimedio per le frenesie e di tutte le malattie dello spirito e l'Areteo l'usava contro certe forme di malinconia religiosa.

Istantanea presa in un concerto a St. Moritz.

È noto che David calmava gli accessi epilettici di Saulle, creduto *indemoniato*. A tale riguardo il D[r] Natalucci riporta in un suo lavoro il passo della Bibbia « ... Ora quando lo spirito malvagio, mandato da Dio, era sopra Saulle, David pigliava la cetera e ne suonava colla mano; e Saulle n'era alleviato, e ne restava meglio, e lo spirito si partiva da lui ». Così, si trovano cenni nella ***Poliantea Jani Grutero***, in Clemente Alessandrino, e perfino nella ***Theologia Moralis*** di S. Alfonso de' Liguori.

Istantanee prese in un concerto a St. Moritz.

I ricordi di malati colla mente ottenebrata, senza conoscenza, che ebbero un istante di risveglio sotto l'influenza dei suoni, si contano a centinaia. Eccone qualcuno. Il maestro De Giosa, nella sua malattia che lo condusse alla tomba, potea aprire gli occhi, sorbire qualche cosa e riconoscere qualcuno, sol quando per la pietà del fratello o di qualche amico, gli si facea un po' di musica allegra.

OSTENDA.
La terrazza del «Kursaal et la Plage», dove si fa tutto il giorno dell'eccellente musica.

In quei momenti ridiveniva giulivo, conversava ed infondeva un raggio di speranza nell'animo dei suoi cari. Ma pur troppo quei della musica non erano che effetti palliativi che gli procuravano istanti di felicità.

Un giorno il celebre Rubini seppe che Donizetti era agonizzante. Corre a casa dell'amico, lo chiama, lo scuote... lo richiama, ma inutilmente, poichè il povero infermo non avea più relazione col mondo esteriore. Il Rubini si rammenta allora che un pezzo di musica lo commoveva ed intuona colla sua voce di angelo

Chi mi frena in tal momento.

Ostende. — La Digue de Mer et l'Entrée du Kursaal.

Ostende. — La Digue.

OSTENDE. — La plage et le Kursaal.

OSTENDE. — La plage dans l'après-midi (la gente fa il bagno mentre suona la musica).

A tal canto Donizetti si scuote, apre gli occhi, fissa e sorride all'amico che lo bacia, e ricade nella oscurità della mente da cui più non uscì ...

Il tenore Rubini.

Io non so se questo aneddoto sia vero, perchè Donizetti morì non in sua casa ma in quella della sig.ra Bosoni, divenuta poi casa Scotti, di cui Donizzetti era ospite gradito e venerato. La famiglia Scotti conserva ancora tanti sacri ricordi del Maestro. Egli era morente, sprofondato nella storica poltrona e molti amici attorniavano il malato illustre. Una giovinetta, Giovanna Bosoni, al pianoforte accanto a lui suona alcuni pezzi della *Lucia*. Ad un punto dato, la suonatrice sbaglia una nota e stuona e Donizetti alza la testa, si volge verso di essa e la guarda con sorpresa. Fu l'ultimo segno

Bergamo. — Il Teatro Donizzetti, dell'ing. Via P.

di vita, poco dopo il gran Maestro esalò lo spirito inebbriato dalla dolcezza della sua musica divina. La giovinetta che suonava divenne poi la baronessa Scotti, morta nel settembre di quest'anno a 86 anni.

Donizetti morente in casa del barone Scotti si risveglia ad una stonatura.

Bergamo civile e patriottica volle rendere imperituri onori al figlio suo diletto ed illustre con diversi monumenti, fra cui è veramente

BERGAMO. — Il monumento a DONIZETTI, dello scultore Jerace.

poetico quello del Vela, nella base del quale sono raffigurate le sette note musicali con uno speciale significato ciascuna di esse.

GIOPIN, figura allegorica di Bergamo.

Ma quanto patriottismo, mai smentito, vi sia in questa semplice allegoria, lo dimostra il significato dei sei *P*, che stanno sulla fumante polenta. Essi significano: *Pro Patria Prima, Pro Polenta Poi!*

***

La musica è stata impiegata per la guarigione di molte altre malattie.

Il Descult la raccomandava nella tisi, massime negli ultimi istanti della travagliata esistenza di questi poveri infermi; in questi casi i suoni agiscono come un calmante. Ecco un esempio d'una giovine che conobbi. Una cara e gentile giovinetta affetta da tisi, per cui i sentimenti in essa si sviluppano più intensamente consumando innanti tempo la spoglia mortale, era appassionatissima della musica: idolatrava Bellini. Aveva tirato a stento la vita durante l'estate, e coll'autunno l'abbandonavano il tepore dell'aria e le rondinelle che avevano fatto il nido nella grondaia della bianca casetta di faccia, e che le tenevano un po' di compagnia col loro allegro cinguettìo. Ne fu addolorata. « Ma, è il settembre, disse ella a sè stessa, per consolarsi. È giusto che queste buone bestioline vadano a rivedere il paese natìo. Arrivederci, care rondinelle ». Si appoggiò sul davanzale della finestra, e avvolta nel suo scialle bianco, guardava le gentili viaggiatrici che lambivano le acque placide del sottostante laghetto, mentre canterellava quasi inconsapevolmente:

Il settembre innanti viene
E a lasciarmi ti prepari...

Un colpo di tosse le interrompe il canto... Calmatasi, mentre guardava l'ultima rondinella della casa che si allontanava con cinguettìo convulso, quasi avesse dolore di abbandonare il nido e la povera inferma, i suoi begli occhioni celesti si riempirono di lagrime e singhiozzando disse: « No, no, care amiche; non ci vedremo più... ». E poi soggiunse piangendo:

Una croce in primavera
Troverai su questo suolo,
Rondinella, in sulla sera
Sopra lei dispiega il volo,
Piangi e prega in tua favella
Pellegrina rondinella.

Ai primi freddi la povera inferma s'era messa a letto tormentata dalla tosse e consunta dalla febbre; non potendo più suonare ne fu addoloratissima. Era nella musica che essa attingeva la calma dello spirito e la forza di sopportare l'esistenza.

Un giovane ufficiale venuto al villaggio, saputo che la sua amica d'infanzia era agli estremi, andò a trovarla.

La povera inferma .....

— Oh! grazie, mio buon Arturo, gli disse, stendendogli la scarna mano. Vedi, sono molto malata e non posso più suonare. Il piano tace senza palpiti, e l'arpa è là fredda e muta; le sue corde non vibrano più e l'anima del mio Bellini non aleggia nelle sue armoniose corde. Dimmi, Arturo, tu mi farai un po' di musica, non è vero?... tutti i giorni ... anche nell'ultimo ... oh! Dio, questa tosse mi soffoca ... Suona Arturo... Il giovane, commosso fino alle lagrime, corre al piano per suonare.

— Sai, continua lei, di tutta la musica del Bellini, ve n'è un

pezzo che mi tranquillizza, che mi porta un po' di sollievo, qui, nei precordi e che mi calma perfino la tosse... è il 4° atto dei *Puritani*. Quella divina musica parmi l'addio di un angelo alla terra. Tu mi suonerai quella musica per farmi dolce la morte? Un colpo di tosse violenta e stizzosa pare che voglia soffocarla e lei a gridare: Suona, Arturo ..., suona ..., soffoco!...

L'addio di un angelo alla terra.

Intanto la tisi accelera la catastrofe. Pochi giorni dopo, al giovane amico che era corso al suo capezzale, ella, colle mani pallide, col viso livido per l'incipiente cianosi, col rantolo in gola, serrandogli la mano durante un lungo e tenero sguardo, gli fa cenno di sedere al piano e con voce appena percettibile gli dice: — L'addio di un angelo alla terra!

A quella musica il suo volto, dai tratti alterati, si rasserena alquanto e socchiuse le labbra al sorriso spira placidamente inebbriata dalle soavi melodie che le fecero certo dolce la morte.

Un'altra giovinetta che conobbi in Sardegna, affetta da malattia cardiaca, non trovava requie al suo tormentoso affanno se non nella musica; suonava sempre e credo sia morta al piano.

Abbiamo visto come le cloroanemiche si sentono bene durante un concerto e quando ballano.

Il Mirabeau, il più grande oratore della rivoluzione francese, volle, morente, cullarsi in un'atmosfera di melodie « per entrare soavemente in quel sonno da cui l'uomo non si sveglia più ». Negli ultimi momenti di sua vita, Mozart, mentre era circondato da tutti i suoi più cari, chiamò a sè la figlia che più amava pregandola di suonargli una delle romanze da lui preferite. Finita la musica baciò la figlia ed esalò placidamente l'ultimo respiro.

MIRABEAU.

***

Quarin, medico di Vienna, conobbe una giovinetta che preveniva gli accessi epilettici col suono del pianoforte.

Ippocrate, Pitagora, Teofrasto, Celso, Celio, Aureliano, Galeno ed altri curarono molte malattie per mezzo della musica. Più vicino a noi abbiamo un nostro compatriotta, il *sior* Giambattista Porta, che visse nel XVI secolo, il quale ebbe un'idea bizzarra. Voleva che gli strumenti musicali fossero fabbricati con del legno di piante medicinali, poichè, affermava che tali strumenti avrebbero prodotto una musica fornita delle proprietà medicinali dei suddetti legni: ***Medice, cura te ipsum.***

Charcot che fa lezione di psicologia alla Salpêtrière divenuto, da prigione, cattedra di scienza.

Ancora più vicino a noi abbiamo Diemerbroeck, Baglivi, Kincher, Hoffenrefer, Jacques Barnet, Desault, Relhan, Roger... e il Pinel, che trattò colla musica i suoi poveri pazzi, mutando in tal guisa una prigione in un manicomio, di cui lo Charcot poi ne fece uno splendido ospedale — la Salpêtrière — tempio di scienza. E il Récamier non trascurava mai la musica nella cura dei suoi malati.

La Francia moderna, scrivevo nel 1886, ricomincia a considerare la musica come un vero agente terapico e la prima seria applicazione si fa per iniziativa dei medici. È stato il Consiglio sanitario militare che ha ottenuto dal Ministero che le musiche suonassero anche negli ospedali militari. Il successo benefico è stato enorme. Il Consiglio Municipale di Parigi si appresta a fare lo stesso cogli ospedali civili. Perchè il nostro Governo non fa lo stesso?

Dal 1886 ad oggi il progresso su questo punto è immenso e in molti ospedali si fa oramai musica; ed è una idea felice quella di far gustare agli infermi il balsamo di una buona musica, che si sentono rinascere, che riacquistano la forza, come farebbe una buona *beefsteak* ed un bicchiere di buono *champagne frappé*.

***

Non è solo l'insieme dei suoni che formano ciò che si dice musica, che guarisce gli stati morbosi del sistema nervoso, ma per molte di esse il segreto della riuscita sta nel *tono* delle note.

Una seria e ben diretta osservazione ha potuto stabilire, che cambiando il tono musicale si possono ottenere risultati assai più soddisfacenti nella guarigione dei pazzi eccitati, dei furiosi, dei melanconici, degli isterici, ecc. ecc.

Questo fatto era noto agli antichi. Timoteo, difatti, poteva mettere Alessandro in stato di furore suonando un motivo sopra un dato tono e poi calmarlo all'istante cambiando solo il tono. Oltre il tono è anche il ritmo e la natura della musica che fa bene. Un esempio lo abbiamo in ciò che si faceva nel medioevo. Gli antichi stati patologici designati col nome di *Ballo di S. Vito* o *tarantismo*, che secondo i nostri nonni medici era causato dalla presenza del diavolo in coloro « che aveano ricevuto un battesimo sacrilego perchè amministrato da preti che vivevano in intimità con ragazze perdute »,

o perchè morsicati dalla tarantola — espressione che si usa ancor oggi — i di cui sintomi erano in alcuni una profonda melanconia ed in altri una esaltazione delle più pazze, per la qual cosa gridavano, saltavano, ballavano ad ogni piccolo suono, e che oggi sono riconosciuti come affetti dalla corea, erano calmati dall'azione della musica. Il genere di musica variava secondo il predominio di certi sintomi sopra altri, ma era per lo più una musica gaia, animata dal ritmo forte come l'agitazione nervosa e muscolare degli infermi.

Gli affetti dal *Ballo di S. Vito* condotti in pellegrinaggio alla chiesa di Saint-Willibsod a Epternacht, nel Luxembourg (Dipinto da P. Breughel, Rambosson).

Fu da tal genere di musica che prese origine la famosa danza napolitana, la *Tarantella.* E se oggi si vede ancora ballare la tarantella nei trivii e nelle piazze, ciò non è che un avanzo inconsapevole nel volgo dell'antica cura musicale per combattere la terribile malattia. Questa cura fu trovata utile dal popolo e si volgarizzò e si diffuse talmente sollecitamente che si videro ben presto, principalmente nelle campagne, bande musicali ambulanti e suonatori d'ogni specie e cantori d'ogni razza per guarire i tarantisti, i pazienti affetti dal

Ballo di S. Vito. Ed esistono ancor oggi nel mezzogiorno d'Italia « Cantastorie » o esorcizzatori, i quali cantando e suonando guariscono gli *spiritati*, facendo uscire dal corpo umano lo spirito maligno sotto forma di diavolo! E non si fanno ancora le *Novene* ai santi per ottenere la guarigione o essere esenti da malattie? Questa forma di preghiera è infinitamente più poetica ed eleva lo spirito del credente.

Suonatori abbruzzesi di arpa per curare il *tarantismo.*

Penetrata dai buoni risultati che la musica dà sui malati del sistema nervoso, la tanto benemerita *Assistence publique de Paris* e Società private, hanno organizzato dei concerti negli Ospedali di Bicêtre e della Salpêtrière. Bisognerebbe vedere la pazza gioia dei malati per formarsi una idea del potere arcano che i suoni esercitano sopra di essi. Individui furiosi si calmano per più giorni in sèguito all'udizione di un concerto.

Un giorno, nel 1883, assistei a un concerto dato a Charenton, a

Parigi. Già tutti sanno che cosa triste sia un manicomio; difficilmente si resiste allo schianto in presenza dei poveri dementi. Ebbene, tutto cambia durante un concerto in coloro a cui Iddio tolse il ben doll'intelletto. Sotto l'influenza dei suoni i poveri pazzi che vagano per le sale o per i viali del giardino o che si dibattono nelle camicie di forza, abbandonano il filo delle loro fantasticherie e lo perdono completamente. Prima un po' confusi e sorpresi tendono l'orecchio

Sicilia. — Esorcizzatore, cantastorie.

verso il luogo da dove provengono i suoni, poscia si calmano, e potendolo, si avvicinano all'orchestra. Ascoltano e perdono in pari tempo quella espressione del viso tanto caratteristica nei pazzi. La musica impressiona il loro cervello e produce quel benefico effetto che si traduce per un lucido intervallo della mente e che cagiona loro un sollievo, una gioia. Forse è un bene far penetrare un raggio di luce nel buio delle loro idee e forse è un male, potendo i poveri pazzi avere per un istante coscienza dello stato miserando in cui si trovano. Comunque, a giudicare dalla calma e dal gaudio che essi provano

in quel momento, deve ritenersi che è un bricciolo di bene che si porta nella loro esistenza.

Siano benedetti, dunque, tali concerti e tutti coloro che li facilitano.

SICILIA. — Esorcizzatrice, cantastorie.

Fu il gran Pinel il primo, è vero, che spezzò i ferri in cui erano avvinti gli infelici dementi e che istituì nel 1792 la cura morale di cui per lui facea parte la musica; ma fu in Italia, diciamolo con soddisfazione, ove si fecero le prime prove con determinate indicazioni. Difatti, il Prof. Trélat nel suo viaggio in Italia fatto nel 1825, visitando i celebri manicomii di Aversa e della Senavra, è rimasto sorpreso dei meravigliosi risultati dell'uso della cura di cui

fa parte la musica. Egli si esprime con queste parole: « Nel manicomio di Aversa, presso Napoli, i pazzi vivono il più che sia possibile in comune, passeggiano per viali ombreggiati, girano di aiuola in aiuola in mezzo ai fiori. I cancelli dei giardini, le inferriate delle finestre artisticamente intagliate e dipinte rappresentano fiori, fogliami, alberi. I rinchiusi in questa casa sono degli esseri paurosi, tristi, irritabili; i loro sguardi perciò non devono incontrare che oggetti gradevoli, e suoni soavi e dolci solamente percuotono le loro

Sicilia. — Apprendista esorcizzatrice.

orecchie per distrarli dalla loro melancolia o per calmare la loro collera.

« L'ospedale intiero non è composto che di musicisti; ogni nuovo arrivato sceglie uno strumento. I malati vanno al refettorio in musica — al suono delle fanfare. È a questa condizione che si mangia. Ogni pensionario è suonatore prima di essere convitato. Ciò che io dico, io l'ho veduto e dura da moltissimo tempo ».

Ma più che nella vera follia, la musica è benefica nelle così dette

psicosi funzionali: tutti i melanconici, i nevrastenici, gli ipocondriaci guariscono bene con una cura musicale, perchè i suoni im-

SICILIA. — Lo spirito maligno dell'Etna!

pressionano il cervello e ristabiliscono l'equilibrio funzionale del sistema nervoso.

***

Le brillanti armonie di un'orchestra guariscono come per incanto le emicranie delle signore nervose. Assai sovente una signora accusa un atroce mal di testa e non vuol saperne di prender parte al ballo. Ma appena in sala e quando i primi accordi di un elettrizzante valzer spandono le loro onde sonore come profumi inebbrianti... la

signora è guarita e balla tutta la notte. Vi sono signore e signorine dismenorroiche che hanno un po' di calma quando fanno della musica; una di esse mi diceva che passa 3 o 4 giorni al mese al piano facendo della musica flebile e lenta.

Suonatore ambulante.

Il Dr Gessner riferisce di un italiano affetto da sciatica che otteneva un po' di requie sotto l'impressione di una musica a tempo accelerato; mentre un duca della Casa di Baviera migliorava dei suoi dolori di gotta con una musica melodiosa ed espressiva. L'ultimo Re di Baviera, poi, si calmava sol quando si trovava in piena

oscurità e solo nel teatro ed ascoltava musica eccessivamente armoniosa. Il Re voleva nuotare come in un lago di armonie... e nel lago finì, il poveraccio! Si racconta di un gottoso abitante Parigi, che affranto dagli attacchi dolorosi, si faceva condurre penosamente all'Opéra, dove cominciava a sentirsi meglio coll'inizio della musica; alla fine dello spettacolo rientrava guarito a casa sua.

Il mio amico D[r] Monin ha osservato che nelle uretriti acute le dissonanze armoniche calmano i dolori più che una melodia e più di un cataplasma.

(Continua).

Prof. Felice La Torre
della R. Università di Roma.

IL FUTURO GENIO

DELLA CRITICA MUSICALE ITALIANA

(APPUNTI PER UNA PROFEZIA-PROGRAMMA)

Arma la prora!.......

Stampa l'autorevole *Giornale d'Italia* nel N. del 7 giugno:

" Parecchi tra i più colti pubblici d'Italia hanno udito dalla " voce di N. d'Atri la sua profezia musicale (*sic!*) intorno " al futuro genio dell'opera italiana... La conferenza è stata " pubblicata dalla *Nuova Antologia* nel numero uscito oggi " (7 giugno). Ora che si ha il testo completo pubblicato dalla " massima rivista nostra, le discussioni potranno continuare, ma " sopra una base sicura e non inutilmente, intorno all'avvenire " della più moderna delle arti, che procacciò i più recenti (?) e " più puri allori alla civiltà italiana „.

La nostra maggior rivista musicale non poteva " declinare l'onorevole invito „ come si dice in bello stile. E però, messasi di impegno nella ricerca di un profeta — il mal profetico pare sia contagioso — ha voluto rivestire della candida toga il sottoscritto. Ora io, umile studioso sinora di quei minimi musicali dei quali non *curant* i ***praetores*** di certa critica moderna, mi sono sentito subito a disagio nel vasto ambiente profetico: aria troppo sottile per il mio respiro estetico.

E, per ripigliar fiato e poichè l'autorizzato *Giornale d'Italia* aggiunge che, oltrepassando lo scopo dell'A., " il discorso elevato, denso di idee (!) e pur piacevole è apparso come un programma (!) della scuola musicale italiana (!) del nuovo secolo (!) „,

io comincierò dall'esame critico del pensiero, o dei pensieri, centrali dell'A.

Non occorrerà molto tempo, del resto, e, per maggior brevità, procederò passando dalla..... profezia conclusiva ai suoi presupposti estetici.

Risulta dalla conferenza predetta che il futuro genio dell'opera italiana sarà... un genio, naturalmente, anzi un " vate dell'anima „ e sarà " cantore per istinto e sinfonista per destino „ (pag. 471 e 473). Proviamo ad invertire: cantore per destino e sinfonista per istinto; tentiamo una sintesi: cantore per istinto e per destino e sinfonista per destino e per istinto ovvero, suprema sintesi: melo-sinfonista per istinto e per destino. Non torna forse ugualmente il senso in tutte le combinazioni verbali e tanto esteticamente — in un'estetica miope s'intende — quanto " italianamente „? Che la verità profonda sia dunque questa: che il futuro genio dell'opera italiana sarà un genio e sarà semplicemente musicista o, se l'A. preferisce, " poeta dei suoni „; *tondichter* più che *tonsetzer*?

Tuttavia potrebbe il pensiero dell'A. essermi sfuggito, trascendere ancora la mia comprensione.

Vi hanno, anche in estetica, delle scatole a doppio o triplo fondo: e pare che questo sia il caso. Infatti altrove (pag. 470) il canto è detto " favella „..... " *quasi* della psiche in azione „ e la sinfonia " idioma „... " della psiche in contemplazione „, senza il quasi occorrente alla simmetria logica: logica *secundum auctorem*, si intende. Dunque l'azione cioè, scusate, la quasi azione corrisponde, nel genio italiano, all'istinto; mentre la contemplazione, *in toto*, corrisponde al destino, salvo due inconvenienti: il primo, di quel quasi così poco filosofico e, peccato, così poco retorico; il secondo, di quel destino così poco poetico e profetico che gli manca per lo meno un D maiuscolo che ne allarghi in modo conveniente lo scarsissimo e incertissimo significato. E poi anche qui invertendo, se si vuole — e il quasi dell'A. ce lo autorizza — la musica melodica può dirsi di contemplazione e la sinfonica musica di azione senza urtare nessun senso: nè il comune, nè l'estetico, nè il buon senso. E pensando a quel che meglio ci pare, ad esempio: alla cavatina *Casta diva* della Norma o ai primi tempi della III o della V beethoveniane, ce ne convinciamo. Oppure, facendo la sintesi come prima: la

musica melo-sinfonica è musica di azione e di contemplazione. Sembrano giochetti cinesi, anzi giochetti di estetica... cinese!

Il pensiero dell'A. nel suo complesso, dunque, non è chiaro cioè non è vero pensiero: vediamo se nelle sue parti adombri o no qualche realtà spirituale. Possiamo tentare tale indagine facendo la genesi di questa profezia: vedremo così la natura dell'istinto estetico e profetico dell'A.: perchè " la genesi di un fatto è la sua natura „ e viceversa ci dice, ad esempio, Benedetto Croce; e lo intuiva profondamente il De Sanctis, nei fatti estetici.

E qui ti penso: quando avremo un De Sanctis critico musicale? E questo pensiero, risvegliando finalmente l'istinto profetico desiderato dalla nostra *Rivista*, mi suggerisce, in un lampo, il titolo di questa chiacchierata, sinora senza titolo: il futuro genio della critica musicale italiana. Questo per la genesi della mia fatica profetica, cortese lettore.

Quanto a quella dell'A. io pensai, a tutta prima, che questa particolare filosofia della musica discendesse dal Nietzsche: ma l'apollineo e il dionisiaco di questi sono troppo in alto in valore spirituale e, in un certo senso, troppo lontani in " sostanza „ musicale per essere considerati, anche lontanamente, padri di figli così degeneri quali: " l'istinto d'azione „ e " il destino di contemplazione „.

Più tosto, ricordo che, almeno sin dall'epoca del Calzabigi, musica di azione fu, per noi italiani, la musica melodica: questo canone della vecchia estetica ha dunque la barba bianca. Il Calzabigi, in una notissima lettera al *Mercure* francese (25 giugno 1784 da Napoli) dice infatti: " Ho pensato, or sono venticinque anni, che " la sola musica conveniente alla poesia drammatica e sopra- " tutto al dialogo e alle arie che noi chiamiamo d'*azione* (1) " fosse quella che meglio si avvicinasse alla declamazione natu- " rale, animata, energica, ecc. „.

Ora, volendo dividere in due belle parti la torta musicale, se la melodia è musica di azione, alla sinfonia, poveretta, resta solo la contemplazione, è troppo naturale. Ma nella torta

(1) Azione è in corsivo tanto nel noto volume del Desnoiresterres su " Gluk e Piccinni „ quanto in tutte le pubblicazioni che ne derivano.

c'è un candito centrale che non si può se non tagliare insieme al pan di spagna o mettere da banda: quel candito è veramente la cosa più *dolce* del fatto estetico: l'unità sintetica dello spirito creatore, lo spirito di poesia musicale, lo spirito rivelatore, contemplatore, insomma quel che vorrete ma sempre una cosa unica e indivisibile. Il Canudo, ad esempio, da persona accorta, non lo perde di vista, anzi ve lo chiama spirito uranico e almeno — beato lui! — non ricalca la divisione di apollineo e dionisiaco, se la cava poeticamente, fa un po' di metafisica e salva il buon senso musicale: quante belle azioni, sig. d'A.!

Ma poi l'epiteto " di azione „ del Calzabigi che voglia dire proprio ciò che vorrebbe il d'A. o non più tosto esso è strettamente connesso, per significato tradizionale, all'azione drammatica?

Ma in tal caso che dire di tutte le critiche anti e post-wagneriane alle melodie concluse — anche se prive di " a capo „ e di ritornelli — come rallentatrici dell'azione?

Quelle melodie erano dunque o no musica di azione? E l'estetica dell'A. vuol essere nuova o vecchia?

Ma vecchia di molto non potrebbe essere: ricordate negli iporchemi di Pratinas contemporaneo di Pindaro e di Bacchilide il disprezzo degli strumenti musicali tendenti a predominare sulla voce? " La voce fu istituita sovrana dalle Muse. Che l'aulos si faccia sentire dopo di essa, perchè esso è il suo subordinato. Solo nel rumoroso festino, in mezzo all'ebbrezza esso può comandare da maestro. Batti questo frigio, brucia questa maledetta canna che si riempie di saliva, questo chiacchierone dalla voce roca, disprezzatore del canto e del ritmo, questo tubo forato dal succhiello „.

Ma è certo che N. d'A. ha pronta la risposta: I Greci non erano contemplatori!

Cercando di vedere dunque se ci sia alcunchè di tangibile dietro tanti nessi deformi di pensieri più deformi ancora, arrivai, con cammino retrogrado quasi avessi decifrato un canone cancrizzante alla fiamminga, ad un punto (pag. 464) nel quale si esprime, o meglio si ripete, l'idea oramai vecchia ed abusata che musica vocale e musica strumentale " per osmosi musicale „ " si cedono l'una all'altra (cito testualmente) i proprî elementi (?) e a volta a volta i proprî progressi (?) e le rispettive forme (?) acqui-

site con la loro particolare funzione estetica „. Ora, così espressa, la cosa non ha valore “ positivo „ cioè descrittivo, tecnico se si vuole, esprimibile, insomma, con esempi musicali: in note e in ritmi e, se anche l'A. avesse saputo conferirle un qualunque valore “ positivo „, essa potrebbe avere, spiritualmente, tutt'al più lo stesso valore che hanno certe leggi fonetiche nella storia del linguaggio. Se si dicesse semplicemente “ si cedono l'una all'altra (ripeto testualmente) la loro particolare funzione estetica „ il fatto *comincerebbe* ad avere un senso spirituale molto profondo, che il d'A. non può vedere perchè la questione è posta male, anzi non è posta per nulla: il fatto è criticamente, cioè esteticamente, male osservato.

A questo punto io debbo cominciare ad escludere che l'A. intenda per musica strumentale semplicemente musica “ suonata „ e per musica vocale cantatine o magari *sonatine* di gola, come diceva acutamente il Metastasio ai bei tempi del Porpora e della sua mirabile scuola di canto — ma il Metastasio non faceva professione di critico —: un tale criterio estetico potrebbe tutt'al più servire ad una memoria, che io non oso profetare, dal titolo: Dell'influenza del timbro musicale sulla funzione di azione o di contemplazione dei motivi musicali, peggio di chi dicesse: dell'influenza dell'azzurro sulle arti: allegra estetica “ fisica „ o fisica estetica di nuovo genere, che non si deve nè pure in germe sospettare nella mente di un critico.

Ma, lasciando non definite queste due misteriose entità di musica vocale e strumentale e ammessi tuttavia quegli scambi per osmosi musicale (ma è poi l'osmosi un processo fisico invertibile, cioè possibile, a piacere, in due sensi?), noi dobbiamo ammettere che, in un dato momento della storia musicale, vi possa essere della musica strumentale essenzialmente vocale di spirito: deduzione che il d'Atri non trae ma che è logico trarre e che, d'altra parte, io spero di dimostrare esatta e rispondente ai fatti storici, chi abbia un po' meditato sulla storia musicale ed abbia, sopratutto, suonata e studiata molta musica.

Allora questa musica strumentale di essenza vocale non vedo perchè non debba dirsi musica melodica, cantante e però di azione o, per essere esatti, di quasi azione.

Si potrà avere perciò della musica strumentale di azione, anche senza il quasi, e non secondo ma contro l'estetica dell'A. Vice-

versa si potrà avere, in qualche altro momento storico, della musica vocale di carattere strumentale: la quale sarebbe per ciò di contemplazione, sempre contro l'estetica dell'A. Accettando l'estetica dell'A. rovesciata, cioè invertita dalle logiche deduzioni che ho dovuto trarre, il bel canto dell'opera scarlattiana e post-scarlattiana sarebbe musica di contemplazione, mentre di azione sarebbero le gravi *ouvertures* lulliane o, ancor prima, alcune sinfonie (oggi diremmo preludi e interludi) monteverdiane. E, risalendo a tutte quelle varie coppie periodiche che io dico riscontrarsi in ogni ciclo musicale, sarebbe di contemplazione il fiorito canto fermo, che infieriva intorno e dopo il mille, di fronte alla musica... d'azione delle prime cantiche gravi e solenni derivate dall'antica citaristica romana. Sarebbe di contemplazione il cromatismo... straussiano del nomo citarodico alessandrino, mentre di azione sarebbe quell'antichissimo nomo enarmonico di Olimpo e di Terpandro che otteneva grazia anche presso il rigido Platone e aveva, dopo tanti secoli, il pieno consenso del popolo e di Aristotile, " pater philosophicus „, come musica che innalzava sino agli Dei; di contemplazione sarebbe la raffinata e nervosa ritmica di Euripide, di azione la grave pensosità del ritmo eschileo e via di seguito. E qui termino l'esame critico del nòcciolo estetico della conferenza, tralasciando i commenti.

Prima di concludere anch'io con la mia brava profezia, non mi so tenere dall'osservare come, se Dante avesse inteso " muovere lagnanze „ contro la musica vocale-strumentale coi suoi versi:

> Quando a cantar con organi si stea
> Ch'or sì or no s'intendon le parole,

non avrebbe, con tanto rapimento, detto solo quattro versi prima:

> Io mi rivolsi attento al primo tuono
> E *Te Deum laudamus* mi parea
> Udire in voce mista al dolce suono.

Qui è pura descrizione e descrizione artistica e non critica avveniristica. Tale imagine a punto mi rendea, dice infatti poco più su.

So bene che il d'A. potrebbe avvalersi dell'" ipse dixit „ di qualche classico storico della musica che non gli nomino e ma-

gari... degli atti del Concilio di Trento contro i pervertimenti della musica vocale-strumentale della Chiesa. Ma nulla muterebbe il significato estetico musicale di *quei* versi.

Quello che risulta da quanto si è detto è che il futuro ***programma della scuola musicale italiana del nuovo secolo*** è tanto lontano dall'essere un programma che non è nè meno una serie di idee bene ordinate nè chiare nè, sopratutto, legate da vicino al fenomeno musicale che esse vorrebbero analizzare e individuare in due schemi che non hanno nessuna realtà estetica. E, contro questo preteso programma, io oserei farmi portavoce di quei pochi giovani pieni di fede e di coraggio che in Italia sacrificano tempo e ingegno all'arte che è loro cara — e, critici o musicisti, non saprebbero non consentire con me — se non avessi già l'onore, troppo grave alla mia modesta persona, di parlare in nome della nostra maggior rivista musicale.

Certamente un tale programma... senza programma, da valere per noi giovani, è un atto quasi di provocazione contro di noi; esso va contro il diritto che abbiamo di tentar *noi* quello che la generazione passata non seppe fare, non ostante i nobili sforzi di pochi solitari, nè saprebbe più fare; ma di tentarlo nella maggior chiarezza e libertà e degnità di coltura, di ideali, di fede. L'A., invece, non può rappresentarci nè può avere simpatia per noi: possiamo, anzi, affermare per esperienza che non l'ha. Io non giudico il fatto: esso è fatale, sfugge ad ogni sanzione spirituale. L'A. non può capirci: solo da poco egli si è convertito a quel " dopo Wagner " che noi giovani sentimmo da un pezzo, non oso dire per intuito originale ma, per lo meno, a traverso gli echi di Francia e della stessa Germania: paesi nei quali la critica è anche fervida propaganda e lotta intelligente, molto di rado profezia.

Ma è troppo naturale tutto ciò: nelle condizioni attuali della coltura musicale italiana noi, come non abbiamo una musica " nostra " — mentre l'hanno, non dico i nostri *vicini*, ma persino i *lontani* russi — così dobbiamo tutto creare, specialmente nel campo della critica e della storia.

Noi non abbiamo un sol libro di esegesi musicale da contrapporre ai tanti e degnissimi libri stranieri, perchè non abbiamo più tradizione di pensiero critico musicale: dai giorni remoti dell'Algarotti, dell'Arteaga (spagnuolo, per di più) o da quelli meno

remoti del Carpani, la tradizione si è rotta di botto: lo Stendhal rubando, con plagio così sfacciato da apparire eroico, le squisite pagine del Carpani, par quasi aver trapiantato in Francia il vecchio e buono " italianisme „ della critica. Non abbiamo un'estetica moderna della musica, non una storia originale e tanto menò una storia fatta secondo criteri interiori, indirizzati cioè alla comprensione dello spirito di ogni epoca d'arte, di ogni nazione artistica, di ogni stile individuale. Non abbiamo una storia integrale del melodramma, cosa di casa nostra, che accolga in sè e compia le tante pubblicazioni straniere e le pochissime italiane. Non abbiamo ancora raccolto e ordinato criticamente il nostro *folk-lore*; non abbiamo monografie storiche nè biografie critiche che, salvo eccezioni, non siano centoni di fatti e di date o vuoti panegirici. Non abbiamo, sopratutto, una qualunque teorica sulle relazioni tra parola e musica che possa italianamente valere per temperamenti italiani; nè ci possono facilmente accostare alla comprensione dello spirito " italiano „ di questo problema essenziale le troppo scarse pubblicazioni straniere, inaccessibili ai più, di vecchie partiture: dal Monteverdi allo Scarlatti, dal Peri al Sacchini, dal Provenzale allo Spontini. Non possiamo dunque nè pure abbozzare quel problema del " dramma nuovo „ italiano che l'A. avrebbe potuto porre come sola fatica critica consentanea al tema trattato — e atta, se non altro, a smuovere pregiudizi fra i critici e a scuotere gli animi fra gli artisti — e che invece tralascia, modestamente, perchè non vuole " togliere la ragione d'essere e di ingloriarsi dell'uomo di genio che verrà „ (pag. 469).

Non abbiamo, dunque, un ambiente musicale, anzi, in Italia non esiste nè meno coltura musicale " ufficiale „: scuole e biblioteche lo provano. E però, chi voglia profetare all'ombra riposante dei campicelli sperimentali del Taine, poco a proposito nominato dall'A., non saprebbe indurre nessun " lineamento „ spirituale del futuro comprensivo genio dell'opera italiana: la conferenza del d'Atri è la dimostrazione esatta della verità del mio asserto, anzi della verità di tutto quanto ho detto da una pagina in giù per lo meno.

Ci resta dunque soltanto, non dico sperare, ma immaginare, così per ozio, un qualunque genio venturo. Cosa tanto più oziosa in quanto che il genio che verrà, o saprà costruirsi la sua brava

teoria estetica, come un buon tedesco, prima di comporre, e noi critici, magari, lo combatteremo; ovvero, da buon italiano, prima comporrà a suo modo e poi lascerà a noi poveri critici la briga di costruire una teoria sulle sue opere.

Lavorare occorre, dunque, studiare molto, moltissimo pensare, produrre, bene o male — ciascuno come può — opere di critica vera e seria, creare un ambiente di chiari pensieri e di puri fervori, dei quali possa spiritualmente scaldarsi, quando che sia, quel futuro genio musicista. E lottare occorre anche, con fermezza e a viso aperto, contro tutte le vecchie idee, le false idee, le mezze idee. E il critico italiano venturo, che forse è ancora di là da nascere, dovrà essere di quella tempra che l'Italia non conobbe ancora.

Egli non saprà soltanto scrivere qualche buona critica teatrale nella quale il dramma aiuti alla comprensione della musica e il frasario critico convenzionale sostenga, come può, il vacillante spirito di analisi: egli sosterrà le istituzioni sinfoniche, ma non solo come polemista, sibbene come interprete, come ricreatore della creazione artistica: come apostolo e non come profeta. Egli vorrà, ad esempio, più che fare la cronaca delle dame e dei valentuomini intervenuti a un concerto o ritessere l'asciutta biografia di un maestro direttore, parlare di qualche sinfonia, che il pubblico italiano conosca solo mitologicamente, per rivelarne con intuito di artista la genesi intima e i legami storici, la struttura e la filiazione ideale, l'influenza del suo nascere sull'arte del tempo e il giudizio di spiriti della grandezza, ad esempio, di uno Schumann: egli saprà, così, accostarla all'anima molteplice del pubblico, renderla non solo amabile e comprensibile, ma necessaria come un bisogno spirituale.

Il critico venturo italiano prima ancora di aver temperamento di critico e di essere uomo colto e geniale — il che per fortuna è ammesso sin d'ora debba essere — saprà, tanto per compiere il programma positivo e curarci... " de minimis „ : suonare almeno il pianoforte, leggere facilmente a prima vista, leggiucchiare una partitura e portarla al concerto, conoscere bene l'armonia e un po' almeno il contrappunto; ed avrà meditato sulla storia della musica inspirandosi: un po' a qualche nozioncella di estetica, molto alle sue tendenze intuitive, al suo temperamento, alla sua sensibilità educata e affinata. Avrà, in una parola, ri-

vissuto profondamente la tecnica musicale come, da un altro punto di vista, la rivive il compositore che voglia creare con onestà, con libertà e immediatezza: ai critici, tutto ciò non è necessario, forse, attualmente; ma sarà loro indispensabile fra qualche tempo. È vero anche che, fra qualche tempo, qualche intelligente ministro dell'istruzione vorrà dotare le biblioteche di fondi per la musica e le scuole superiori di coltura musicale; per chi la vorrà: così, almeno, si crearono gli " ambienti musicali " altrove e noi giovani italiani non ci sentiamo, come i vecchi, la " musica infusa " da poterne fare a meno.

Il futuro genio della critica italiana potrebbe... non essere un genio, ma sarà di certo un fervente apostolo preparato al suo arduo compito — tanto arduo che fa tremar le vene e i polsi — e si guarderà bene dall'essere profeta: è sempre pericoloso anche quando, nella foga del dire oratorio, " a cantar con organi si stea ch'or sì or no s'intendon le parole ".

Lo spirito profetico accende troppo l'animo che, per ciò, tende fatalmente ad oltrepassare i limiti e il senso della vita pratica e " a fortiori " — la deduzione è strettamente logica e obbiettiva: perchè profezia, dato che riesca arte, non è scienza, nè storia, nè critica — anche i limiti della propria coltura e del proprio senso critico. E questo ha cercato di evitare l'umile profeta sottoscritto.

10 Giugno.

FAUSTO TORREFRANCA.

RECENSIONI

Storia.

J. TIERSOT, **Les fêtes et les chants de la Révolution française.** — **Paris, 1908, Hachette.**

" Retracer l'histoire d'une musique faite à l'usage d'un culte, " c'est écrire un chapitre d'histoire religieuse. J'apporte donc " une contribution, si indirecte soit-elle, à ce qu'on a appelé " justement *l'histoire religieuse de la Révolution*, sujet qui, en " ce moment même, préoccupe d'excellents et éminents esprits „: così l'autore annunzia l'intendimento del suo libro, che gli è costato trent'anni di ricerche.

Densissima di notizie documentate sopra un argomento cui si accenna molto sommariamente nelle innumerevoli storie della rivoluzione francese, la pubblicazione di M. Tiersot dettaglia minuti particolari riguardo i canti che espressero il sentimento collettivo dei parigini nelle feste patriottiche dall'ottantanove alla fine del Consolato. Di questi canti, quasi sempre genialmente elaborati sui versi di M. J. Chénier, furono compositori i più grandi maestri d'allora — Gossec, Méhul, Cherubini, Lesueur, ecc. —, mentre oggi dell'arte lirica della rivoluzione sopravvive solo la *Marseillaise*, capolavoro di spontaneità e di ispirazione creato da un musicista che non era fornito di profonda dottrina.

Il tema svolto da M. Tiersot poteva facilmente diventare monotono; ma l'autore ha saputo, con finissima abilità, infondervi una certa spigliatezza ed una grazia di tocco che rendono attraente la lettura del grosso volume.

Ora mi permetto di indicare a M. Tiersot una composizione, certamente di poco rilievo, però assai curiosa, che fu scritta nell'epoca da lui così amorosamente studiata. L'ho scoperta alla

pagina 42 del *Journal de guitare*, *8^{me} année*, par P. Porro, sotto il titolo: *Le 12 germinal, Pot-pourri historique.* A violino e chitarra vi è descritta la rivolta, col conseguente arresto, di quel rimasuglio di montagnardi *(la créte)* che figurava ancora alla Convenzione dopo la disfatta dei terroristi. Ne trascrivo fedelmente il concetto dall'originale:

Andante sostenuto $\left(\text{re minore}, \frac{6}{8}\right)$: Ouverture de la famille indigente;
Allegretto $\left(\text{re maggiore}, \frac{2}{4}\right)$: *Bonjour ma voisine, bonjour mon voisin*;
Allegro, Un jovial: *Moi, je pense comme Grégoire*;
Andante assai: Thuriot, Air vandale;
Lento (la maggiore): Un orateur à la tribune .... Il commence un rapport .... Le tocsin l'interrompt .... *et le plus saint des devoirs* .....;
Presto: Pour les insurgés: *Frappons, frappons à grands coups*.... La créte aux insurgés: *De moitié nous serons ensemble*...;
Maestoso (do maggiore): Legendre veut parler: *Armés vous d'un noble courage*... Il est interrompu... Il reprend... Sa voix se perd dans le tumulte.....;
Lento e grave: Le président se couvre..... Un orateur du 14 du 10 et même du 31: *La Carmagnolle*..... La créte: *Ah! ça ira*;
Grave $\left(\frac{6}{8}\right)$: Réponse: *Remetes vos culotes*.....;
Allegro $\left(\text{sol maggiore}, \frac{2}{4}\right)$: Troupe de femmes qui arrivent..... insultes ..... cris .... elles forcent la Convention.....;
Lento $\left(\frac{6}{8}\right)$: Réponse: *Remetes vos culotes*;
Più lento (sol minore): Un chouan coupe la parole à la réponse: *Le pauvre tems*..... On murmure..... Indignation..... (fa maggiore): Un royaliste à demie voix déguisant l'air dans les variations: *Pour un peuple*.....;
Allegro $\left(\frac{4}{4}\right)$: Mouvement spontanné d'horreur;
Andante $\left(\frac{2}{4}\right)$: Un patriote de 89: *De mon petit reduit*.....; Insertion au bulletin: *C'est bien doux*.....;
Maestoso (la maggiore): Un flagorneur au peuple: *Je ne vous dirai pas j'aime votre rang me le déffand* (?);

Allegro: Le peuple se moquant de lui: *Va-t-en voir s'ils viennent, Jean .....*;

Moderato (re maggiore $\frac{4}{4}$): Proclamation: *Peuple français ....*;

Moderato ($\frac{2}{4}$): Le 1er orateur remonte à la tribune..... Il acheve son rapport..... in un Lento sospirando.....;

Allegretto: Le jovial (?);

Lento (do maggiore $\frac{6}{8}$): On décréte que la Convention a été violée le 12.....;

Allegretto (la minore): Hésitation..... *Daignés m'épargner le reste*;

Allegro (re maggiore $\frac{2}{4}$): Pichegru est nommé général de la garde parisienne;

Largo (re minore $\frac{4}{4}$): On annonce les dangers de (?): *Brillant auteur de la lumière*;

Presto: Débats sur les 3 prévenus et autres..... On décréte la déportation de (?): *Aux voix......*;

Allegro (la maggiore $\frac{4}{4}$): *Les voilà partis*;

Lento: On annonce que tout est calme et tranquille.

Allegretto (re maggiore $\frac{6}{8}$): *Mais enfin après l'orage.....*

Il valore artistico della interminabile *suite* scritta da M. Porro non corrisponde alla grandiosità del quadro storico cui l'autore intendeva dare espressione musicale; di lui però, valente chitarrista, dice il Félis che era " doué d'un esprit vif, original, " plein de saillies „. Comunque il suo *Pot-pourri* non è privo di significato sullo spirito del tempo in cui allestito, e per ciò mi parve non indegno d'attenzione. O. C.

Dott. F. X. HABERL, **Giovanni Maria Nanino Musicista Tiburtino del secolo XVI.** Vita ed opere secondo i documenti archivistici e bibliografici. Traduzione dal tedesco con note ed aggiunte bibliografiche del prof. Giuseppe Radiciotti. — Pesaro, 1907, Annesio Nobili.

Nanino, nato a Tivoli verso la metà del cinquecento — morto a Roma nel 1607 — fu compositore di madrigali molto famoso ai suoi giorni. L'articolo, ricchissimo di erudizione, in cui il Dott. Haberl riferisce (1891) quanto ha potuto rintracciare sulla vita e sulle opere dell'eccellente contrappuntista, assume oggi

nuova importanza per le annotazioni di cui lo ha arricchito il traduttore italiano, prof. G. Radiciotti, noto molto favorevolmente agli studiosi per i suoi pregevolissimi lavori di storia musicale e specialmente per le sue ricerche sulla musica a Tivoli nei secoli XVI, XVII e XVIII.

A giudizio dell'autore " Gio. Maria Nanino segna il punto di sosta di quel movimento artistico che, dopo aver ricevuto il primo impulso da maestri di varie nazioni, quali il Testa, l'Animuccia, il Morales e l'Arcadelt, per opera del Palestrina " respinto o soggiogato l'elemento straniero " — come scrisse l'Ambros —, finì col divenire esclusivamente romano. Con severi ed ingegnosi studî contrappuntistici egli tenta di stornare i giovani suoi scolari dal seguire il nuovo gusto per le sfiorettature vocali e le composizioni monodiche; nel genere sacro si stringe amorosamente al Palestrina; ma, se in questi erculei sforzi egli si rivela maestro in tutti gli artificî del *canone*, tanto da guadagnarsi, al pari del suo coetaneo Francesco Soriano, fama di " grande contrappuntista ", non riesce ad arrestar la corrente dei tempi nuovi, la quale anzi, ingrossando sempre più, travolge lui medesimo, come può vedersi nei suoi " *Salmi a 8 voci* ", i cui rapidi ritmi sillabici, le inattese modulazioni armoniche e gli effetti drammatici fanno vivo contrasto con lo stile severo e castigato dei motetti del 1586 ". O. C.

Can. Prof. ANGELO BERENZI, **Per Gerolamo Frescobaldi nel III centenario dalla pubblicazione della sua prima opera musicale - 1608-1908.** — Cremona, marzo 1908, Unione Tipografica Cremonese.

Questo opuscolo ha il pregio di inaugurare la serie di pubblicazioni cui daranno luogo le prossime feste frescobaldiane di Ferrara. Nell'occasione, dunque, parole un po' esagerate nell'esaltare i meriti del compositore non stuonano (tali apparirebbero in altro momento quelle che lo stabiliscono *Principe dei musicisti del seicento* nel secolo di Claudio Monteverde e *Instauratore della musica sacra* subito dopo Palestrina). Mi paiono invece inutili gli sforzi compiuti dall'autore per rilevare discordanze di date fra i varî storici che si occuparono di Frescobaldi, e che di certo non vollero far credere errori, perchè evidentemente non inventarono ciò che di lui riferirono. Vorrei che il sig. P. Berenzi e quanti scrivono di arte musicale, si convincessero che, nel periodo antico, per musicisti del valore di Frescobaldi poco giova nella storia della musica la precisione di qualche dettaglio biografico che è ancora possibile rintrac-

ciare, mentre ha importanza capitale la stampa e la ristampa delle opere, nelle quali si manifestano il genio dei maestri e l'evoluzione dell'arte; stampe e ristampe di musiche antiche interessantissime si fanno fuori d'Italia, dove tutto concorre a favorire simili intraprese e dove la incoscienza del governo non soffoca le iniziative degli studiosi; i quali poi hanno il conforto di sentire una certa stampa lodare i lavori degli stranieri, con stupide deplorazioni perchè noi italiani trascuriamo di mettere in luce le glorie del passato, ossia quei tesori delle biblioteche pubbliche che regolamenti cretini tengono celati a chi vorrebbe e saprebbe utilizzarli.

Speriamo che i varî comitati che agiscono a Ferrara riescano a compiere un miracolo per le opere dell'insigne organista che si commemorerà tra breve nella sua città natale. O. C.

Prof. GIUSEPPE LISIO, **Su l'epistolario di Casa Lucca**. Estratto dai Rendiconti del R. Ist. Lomb. di sc. e lett., serie II, vol. XLI. — Milano, 1908, Tip.-Lit. Rebeschini di Turati e C.

I rapidi accenni nei quali il sig. Lisio riferisce l'impressione da lui provata nel leggere l'epistolario di Casa Lucca, destano il desiderio che questa " piccola miniera di notizie „, come egli lo chiama, sia utilizzata per la storia dell'arte mediante la pubblicazione completa di lettere vagliate dalla raccolta.

A giudicare dai piccoli brani trascritti dal sig. Lisio, esse gioveranno certamente a meglio determinare la figura dei principali maestri, italiani e stranieri, del secolo scorso; nella corrispondenza poi di Wagner colla signora Giovannina Lucca, che fu l'apostolo della *musica dell'avvenire* in Italia, si può precisare la parte più specialmente degna di luce.

Intanto siamo grati al sig. Lisio, che con erudizione e leggiadria ha saputo rivelare l'importanza della collezione oggi posseduta dagli eredi Lucca. O. C.

J.-G. PROD'HOMME, **Paganini (Les musiciens célèbres)**. — Paris, Librairie Renouard, Henri Laurens éditeur.

Tre uomini, osservò uno storico di cui mi sfugge il nome, furono straordinariamente popolari in Europa nella prima metà del secolo scorso: un conquistatore, Napoleone, e due musicisti — l'uno compositore geniale, inesauribile, Rossini — l'altro suonatore maraviglioso, insuperabile, di violino, Paganini. Circa quest'ultimo restò sempre il ricordo dell'entusiasmo sollevato

dal suo magico archetto, senza che si potesse formarsi un concetto preciso dei prodigiosi effetti che il violinista sapeva cavare dal suo stromento. Il libro di M. Prod'homme vale a lumeggiare perfettamente la figura di lui ai tardi nepoti, non solo sugli eventi della sua vita agitata e sulle leggende di cui la fantasia popolare la rivestì, ma anche sulle attitudini e sulla tecnica che contribuirono a creare la potenza del grande violinista. A ciò M. Prod'homme trasse notizie dalle principali monografie pubblicate riguardo il Paganini (Conestabile, Fétis, ecc.); però il suo lavoro diviene importante per altre fonti alle quali l'autore ricorse, ossia per la citazione di ricordi di contemporanei che assistettero ai concerti dell'artista, e di cenni critici che rimasero dimenticati nei periodici del suo tempo.

Insieme ad altre belle fototipie stanno nel libro il ritratto di Paganini inciso da Calamatta *d'après* Ingres (1818) e quello dipinto da Isola, che si conserva nel Museo Municipale di Genova.

O. C.

FRANZ DIETTRICH-KALKHOFF, **Geschichte der Notenschrift.** — Leipzig, Oskar Hellmann.

L'A. segue un procedimento razionale e dimostra il lento trasformarsi della notazione musicale nel lungo processo seguito dalle forme de' neumi fino a noi. Quest'opera, oltre che per i fini diretti pei quali è stata scritta, servirà benissimo anche ai trascrittori di codici e di notazione quattrocentesca e cinquecentesca.

L. Th.

HUGO GOLDSCHMIDT, **Die Lehre von der vokalen Ornamentik.** Erster Band: *Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks.* — Charlottenburg, 1907, Verlag von Paul Lehsten.

Non tutta la materia di ornamentazione musicale antica si presta ad una classificazione sistematica e ad una definizione precisa degli effetti corrispondenti, non di rado essendosi essa trovata alla dipendenza dell'arbitrio di individui e di scuole. Ma è pur molto lodevole e sommamente utile cercare la natura e il modo di questi effetti, desumendoli dallo studio positivo di molte opere e di molti sistemi seguiti nel canto antico, ciò che ha fatto con copiosa erudizione e con fine spirito d'analisi il noto musicologo Ugo Goldschmidt.

Il punto di partenza non poteva a meno di essere l'arte dell'ornamentazione nella musica italiana del secolo XVI, per ve-

derla poi fissata nella melismatica dei Veneziani e nell' opera del nostro seicento. Qui lo studio porta ad una rassegna dei vari effetti dovuti ai segni convenzionali degli abbellimenti, che si trovano usati nelle opere dell'uno o dell'altro maestro, non senza esaminare contemporaneamente lo stato della teoria e della pratica francese e tedesca. Il libro di Pierfrancesco Tosi è veramente il primo segno di una disciplina che comprende tutte le regole del canto. E dall'apparizione di questo libro, nel 1723, data anche per la teoria e la pratica degli abbellimenti, una nuova fase che il Goldschmidt segue passo per passo nel suo sviluppo, dovuto alla scuola tedesca. E qui è agli oratori dell' Händel, *Sansone* e *Giosuè* che occorre volgere lo studio; è alle *Musiche di Passione* del Bach, è alle opere *Orfeo* e *Ifigenia in Aulide* che l'A. applica i criteri desunti da una vasta esperienza su continue evoluzioni, per detrarne una copiosa esemplificazione, la quale ci ponga sott'occhi l'effetto degli svariati modi di ornamentazione vocale viva nel secolo XVIII.

L'opera del Goldschmidt non è ancora completa. Speriamo che egli ci possa dare tra breve ciò che renderà anche più prezioso questo suo importante studio. E dico importante, in quanto che è per la conquista della espressione nella musica di stile che esso ha un valore positivo e rimarchevolissimo. L. TH.

EDMONDSTOUNE DUNCAN, **The Story of Minstrelsy.** — Londra, 1907, The Walter Scott Publishing Co., Ltd.

Seguendo un concetto molto, forse troppo amplificato, l'autore di questo libro ha scritto una storia della musica lirica portandosi fino ai tempi di Purcell. Ora, mentr'egli non ha potuto che ripetere quanto già si conosce intorno alle origini anglosassoni di questa specie d'arte, a segno che rileggiamo quasi letteralmente le cronache sulle canzoni dei tempi druidici, dei Cambriani, degli Irlandesi, ecc., ha assolutamente trascurato le specie liriche non inglesi e la letteratura che è sparsa a dovizia nelle collezioni d'Europa. Egli non sa nulla, ad esempio, della lirica francese del 1200 e del 1300 nata nel nord, nella Normandia, nelle Fiandre, trapiantata forse dall'Inghilterra, la lirica così coltivata a Parigi, così ricca di canti e così fortunata di famosi cantori, raccolta ne' codici, pervenuta al '400 e passata poscia a fecondare, ne' paesi latini, le nuove e magnifiche forme della polifonia madrigalesca.

Certamente nel concetto della menestrandia non capiva tutto ciò, a rigore della tradizione. Ma è stato l'autore medesimo che

ha voluto dare a questo concetto una estensione impropria. Ad ogni modo, dall'epoca dei trovatori e fino a due o tre secoli dopo, cioè nell'epoca che egli, come storico, poteva e doveva propriamente illustrare, noi osserviamo delle lacune troppo grandi e deplorevoli, e non ci compensa per nulla tutto il resto, in cui più è l'aggiunta inutile che la parte necessaria ed istruttiva.

L. Th.

Critica.

A. MONTANELLI, **Noterelle artistico-musicali.** — Forlì, 1907, Montanari.

Non dubitiamo della compiacenza che deve aver provato il maestro Montanelli nel raccogliere, per formarne un volume, gli articoli da lui dettati durante la sua lunga carriera artistica; ma dobbiamo riconoscere che oggi molti di essi non possono ridestare quell'interesse che loro derivava dall'occasione per la quale furono scritti.

Credo pure che al maestro Montanelli conveniva sacrificare nelle sue *Noterelle* quella parte che riguarda il *diapason* colle polemiche relative; nella questione, veramente oziosa, egli non ha capito che quand'anche ci fosse la necessità o la convenienza di stabilire il *diapason* in maniera da ottenere un numero intero di vibrazioni per ogni nota diatonica della scala naturale (di tale necessità o di tale convenienza, intendiamoci, nessuno si persuaderà mai per ragioni teoriche e meno ancora per ragioni pratiche), ogni supposto vantaggio sparirebbe di fronte al fatto irrefragabile che la musica moderna da quattro secoli è basata, per assoluta *necessità*, sulla scala temperata.

Ho letto volentieri nel libro del M. Montanelli varie pagine bene riescite: stanno nei *Medaglioni* e nella *Letteratura e critica musicale*; noto che è specialmente piacevole fra tutti gli articoli il breve cenno sul *Festin joyeux ou la cuisine en musique*, trattato musico-culinario apparso con immenso successo a Parigi nel 1738 per opera di R. Lebas. O. C.

Fr. GUARDIONE, **Pietro Platania.** *Ricordo.* Estratto dai Rendiconti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti degli Zelanti di Acireale, serie 3ª, vol. III-VI. — Acireale (?), Tip. Orario delle ferrovie.

È breve, ma efficace, questa commemorazione del bravo maestro che ha saputo mantenere con le opere e con gl'insegna-

menti le tradizioni dell'arte nostra. L'autore ne ricorda i varî lavori, nei quali spicca sopratutto l'abilità grandissima del contrappuntista; fra essi il salmo LXVII " *Exsurgat Deus* ", per 24 voci, divise in quattro cori, è un vero *tour de force*. Il suo ultimo melodramma, *Spartaco*, fu giudicato dagl'intelligenti opera geniale di rara potenza; per questo non incontrò il favore del pubblico.

Ai nomi dei musicisti insigni che videro la luce ai piedi dell'Etna, Catania può essere orgogliosa di aggiungere quello di Pietro Platania, che fu l'ultimo dei grandi maestri della scuola antica. O. C.

L. SCHNEIDER, **Massenet: " L'homme, Le musicien "**. — Paris, Lib. Conquet. — In-4° ill.

Un volume di documenti, piuttostochè di vera critica; ma un volume che appunto per questo potrà tornare utile assai ai critici ed agli storici del futuro.

L'autore ha cercato semplicemente di far comprendere, di spiegare le opere di Massenet, arricchendo il suo dire ogni volta che gli fu possibile con la narrazione delle circostanze in cui ogni opera fu concepita, e fu eseguita per la prima volta.

E questo studio è presentato con le maggiori possibili attrattive per renderne aggradevole la lettura.

Numerose riproduzioni in fotografia ornano il volume, che si può dire veramente pubblicato con eleganza e buon gusto. B.

THEO SCHAFER, **Jean Louis Nicodé.**

MAX CHOP, **Frederick Delius.** — Berlin, Harmonie, Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst.

Alla già ricca collezione intitolata *Musicisti moderni*, si sono aggiunti questi due interessanti volumi, dedicati all'opera e alla vita di due rimarchevoli compositori, i quali nel campo della musica da camera e sinfonica, e il Delius anche in quello dell'opera, hanno di già segnata la loro individualità. In questi libri, per solito panegirici di dubbio valore, abbiamo notato delle indiscutibili qualità di pretto significato informativo, prima fra esse la cura posta nell'annotare la produzione musicale, indicata con molta diligenza anche nelle particolarità. Lavori interi sono criticati, pagine di partitura riprodotte, meglio ancora, rilevate tutte le più notevoli caratteristiche in modo di giovare al criterio che il lettore può formarsi e del lavoro e dello speciale ingegno di chi l'ha composto.

Perciò io ritengo molto ben fatti questi libri e destinati li so, nel sintetico e chiaro lor modo di essere, ad arricchire di buone cognizioni gli studiosi e gli auditori della buona musica.

L. Th.

Estetica.

PIERRE LASSERRE, **Les idées de Nietzsche sur la musique.** — Paris, 1907, Société du Mercure de France.

L'atteggiamento di Nietzsche verso l'arte musica non fu sempre il medesimo: da principio un entusiasmo senza limiti; successe poi un periodo di delusione, di nichilismo: la musica gli sembrò arte di decadenza; da ultimo il filosofo moderò le sue idee e cominciò a distinguere il sano dal malsano nell'arte. Il Lasserre limita il suo studio al primo periodo, perchè questo appunto è più confuso e offre maggiori difficoltà al commentatore; e dimostra che nel tempo dell'entusiasmo più vivo le impressioni che Nietzsche riceveva dalla musica wagneriana non concordavano coll'alta significazione storica e filosofica da lui vagheggiata.

L'A. esamina l'opera *L'origine della Tragedia*, studia lo svolgersi delle idee di Nietzsche, comparandole all'estetica di Schopenhauer, e la posizione di Nietzsche di fronte a Wagner: questo è anzi il motivo principale della sua critica. Sin dal principio si manifestano nel nostro filosofo due correnti opposte: l'una lo spinge verso Wagner; l'altra fa di lui un " musicista puro " — effetto della sua educazione musicale. E in uno scritto postumo, il cui abbozzo data dal tempo dell'*Origine della Tragedia*, Nietzsche afferma l'indipendenza dell'inspirazione musicale e respinge come " mostruosa superstizione estetica " l'interpretazione wagneriana del finale della *Nona Sinfonia*. Il dualismo si accentua sempre più durante la composizione dello scritto apologetico *R. Wagner a Bayreuth*; allora — fatto curioso — mentre Nietzsche scioglieva il suo debito di gratitudine verso l'autore della *Trilogia*, nei suoi quaderni esprimeva idee in contradizione stridente: egli si era già del tutto distaccato da Wagner. Ecco: la musica assoluta è la musica legittima, e la musica del dramma deve anch'essa essere musica assoluta. Vi sono giudizi severi: la musica di Wagner non vale gran cosa, e nemmeno la poesia e il dramma; l'arte teatrale spesso non è che retorica — ma il tutto visto a distanza è d'un pezzo e alla medesima altezza. — Wagner ebbe il dono musicale?

Nessuno dei nostri grandi musicisti a 28 anni era così cattivo musicista come Wagner.

Nietzsche confessò più tardi che nello scritto *R. Wagner a Bayreuth* alludeva a sè stesso. In realtà alludeva a sè e a Wagner: — così il Lasserre; il quale studia le idee di Nietzsche e l'enigma di questo dualismo colla massima serenità. E con ciò cade la favola messa in giro da giornalisti e burloni, che attribuivano ad un puntiglio personale il distacco di Nietzsche da Wagner: aggiungo pure che secondo recenti rivelazioni biografiche il Nietzsche, dopo la separazione, si dimostrava lieto del trionfo di Wagner.

Chiuso il libro io mi domando: quale valore dobbiamo attribuire a Nietzsche come esteta musicale? La risposta è subordinata ad un giudizio sull'opera intera del filosofo; nè il Lasserre nei limiti del suo studio ce la poteva dare. Pertanto egli ha scritto un commento lodevolissimo per chiarezza e imparzialità, ed ai musicisti che non possono leggere l'intera produzione del filosofo ha pôrto un volume istruttivo su questioni d'estetica di gran momento a' giorni nostri. A. E.

WILLIAM WALLACE, **The Threshold of Music.** — **London, 1908, Macmillan and Co., Limited.**

Vari e interessanti problemi vengono trattati in questo libro intorno all'arte della musica in relazione con le altre fasi del pensiero. Vi si intende di rintracciare l'anima della musica e di spiegare lo sviluppo del senso musicale attraverso la sua storia. Ora è quindi questione di speciali momenti storici in cui prevale l'investigazione sul tecnicismo di che è occupato un momento specifico del processo cerebrale: ora invece prevale un ideale di arte, diverso nei tempi e nelle concezioni: ora son pure questioni pratiche sull'arte che vede progredir la sua vita in mezzo a nuove condizioni sociali, a nuovi stimoli anche non sempre felici nè veri, come forse nelle condizioni presenti.

Il libro del Wallace è opera di un buon pensatore e di tale ingegno, che ha facoltà rappresentative efficaci, sopratutto perchè assistite da solida coltura. L. Th.

Opere teoriche.

GINO BELLIO, **Saggio di alcuni speciali criteri applicabili alla tecnica della composizione musicale.** — Firenze, 1908, Venturini.

Come ho già detto nei brevi miei appunti sull'arte greca, la musica moderna, a mio avviso, può ottenere, colle alterazioni cromatiche dei gradi della gamma, tutti gli effetti inerenti ai diversi àmbiti che costituiscono i modi greci.

Si deve tuttavia riflettere che se noi avessimo a comporre un canto usando strettamente uno qualsiasi dei modi antichi, ne deriverebbe monotonia non solo, ma anche ci affannerebbe, quando non si trattasse del modo lidio (scala di *do*), un sentimento d'inquietudine nel sentire sempre sospesa, in certa maniera, la risoluzione della frase melodica.

Per evitare questo scoglio, l'egregio Maestro Bellio nel tentativo, bene riescito, di rinnovare coi mezzi odierni gli effetti di un'arte trascorsa, ha creduto meglio di alternare quei modi nei quali dal lato armonico si può scoprire una relazione, pur lontana, col sistema musicale moderno. Ciò egli spiega dettagliatamente nel testo premesso alla sua *Meditazione* per pianoforte.

Dove poi il Maestro Bellio ha dato prova di abilità e di buon gusto si è nell'utilizzare in tutta la composizione l'antico ritmo dei cinque quarti. Quanto di strano potrebbe risultare da un ritmo difficilmente comprensibile per l'accentuazione indeterminata, sparisce di fronte alla giusta coordinazione del disegno, agevolata dalla lentezza del tempo.

Esprimo il desiderio che l'autore allarghi il concetto del suo lavoro collo scrivere una sonata completa nello stile da lui intrapreso; nella varietà dei tempi saprà valere maggiormente lo spirito a cui è informata la presente *Meditazione* O. C.

F. LO CICERO ROMANO, **Sintesi teorica de la riforma del rigo musicale**, premiata con medaglia d'oro e diploma alla Esposizione campionaria siciliana del 1905. — Palermo, 1907, L. Di Cristina.

L'autore dell'opuscolo propone un rigo in cui lo spazio tra la seconda e la terza linea è doppio, affinchè vi si possano segnare tutti i suoni di una ottava, e precisamente i diatonici negli spazî ed accanto alle linee, e i cromatici sulle linee. Le diverse ottave sarebbero indicate da numeri progressivi. In tal modo, dice l'autore, si avrebbero i seguenti vantaggi:

“ Abolizione del setticlavio, del diesis e bemolle in chiave e
“ nel corso della composizione, del doppio diesis, doppio bemolle,
“ bequadro e dei tagli addizionali sopra e sotto il rigo.
“ Eliminazione di tre toni omologhi maggiori e di tre relativi
“ minori.
“ Uniformità di notazione dei suoni di una determinata al-
“ tezza per qualsiasi strumento musicale, o voce umana.
“ Trasformazione e semplificazione della partitura strumen-
“ tale „.

Ma c'è da riflettere che l'abolizione dei diesis e dei bemolli, semplici e doppî, nella scrittura dei suoni non significherebbe che confusione dal momento che l'impiego di essi è determinato dalla teoria musicale; e che l'eliminazione dei toni omologhi avviene naturalmente per opera del compositore, il quale, per esempio, scriverà più facilmente nel tono di do diesis minore piuttosto che in quello di re bemol minore.

Circa poi le supposte semplificazioni credo che l'occhio sarebbe sempre ingannato dall'aspetto che prenderebbero gli accordi quando si estendessero fuori dall'ottava del rigo, perchè la difficoltà di capirne la disposizione sarebbe per lo meno raddoppiata nel doverli interpretare come note e come numeri.

Osservo che in ogni proposta di riforma della notazione si parte dall'idea che sia difficile la lettura della musica; invece è difficile l'esecuzione vocale o strumentale della musica a chi non ha la scuola necessaria per saper usare perfettamente della voce o dello stromento.

Ci dispiace di dover distruggere le illusioni dell'autore, che crede il suo sistema *semplice e perciò più facile*, *più razionale e quindi non fittizio od apparente*. E continua: *Ciò è un ardimento*, *una vera temerità*, ecc., per attribuire, più sotto, l'*invenzione del rigo*, *delle note*, *delle chiavi*, *del diesis*, *del bemolle e del bequadro* a Guido d'Arezzo; con tale coltura egli si è accinto all'impresa della riforma della notazione musicale!

O. C.

DANGUEGER, **Premier enseignement musical basé sur la méthode modale chiffrée.** — Paris, 1907, Librairie Hachette et C[ie].

Il metodo detto “ Galinismo „ — ne furono fondatori e volgarizzatori Pierre Galin, Aimé Paris, Nanine Chevé, Émile Chevé — è un modo di scrittura musicale per mezzo di cifre; queste indicano il grado della scala; così: 1, 2, 3 ..... 7 rappresentano in tono di *Do* la scala ascendente *Do*, *Re*, *Mi* ..... *Si*.

Con segni particolari — punti, tagli e linee — s' indicano le posizioni dell' ottave, le alterazioni cromatiche e i valori ritmici.

Il metodo cifrato ha di mira l'insegnamento elementare della musica ed ha il grande vantaggio che una melodia vien scritta allo stesso modo in qualunque tono si voglia cantare. Contro il valore di questo metodo di scrittura non ho nulla da obiettare sotto l'aspetto tecnico: poichè limitandone l'uso alle canzoni popolari lo sforzo mentale di tradurre la cifra nell'intervallo corrispondente è lieve, nè è il caso di contrapporre la scrittura musicale ordinaria pel vantaggio ch'essa rappresentando un disegno melodico in forma grafica parla più presto all'occhio.

Secondo i partigiani del *Galinismo* esso serve di preparazione allo studio della notazione ordinaria: i fanciulli educati col nuovo metodo — si afferma — imparano a solfeggiare su quest'ultima più presto degli altri. Sarebbe dunque un'abbreviazione nello studio. Io non giudico: credo che in materia pedagogica si debba parlare solo dopo serie esperienze: e mi limito a raccomandare agli insegnanti italiani l'esame della questione.

In Francia il *Galinismo* è obbligatorio nel programma delle scuole normali fin dal 1905. A. E.

AXEL SANDBERG, **Empirische Gesangschule.** — Stuttgarter, 1906, Vereins-Buchdruckerei.

Al titolo si aggiunge questo schiarimento: " Indagini popolari scientifiche sopra le leggi naturali per le funzioni della voce ". O come si combinano l'empirico metodo di canto con le indagini scientifiche, sieno pure popolari? Se questa scuola si basa sulle leggi naturali e scientifiche, come è possibile che sia una scuola empirica?

Inoltre noi crediamo che il sig. Sandberg voglia educare una voce più con parole che con degli esercizî; e se fosse così in realtà egli avrebbe completamente ragione. Chè raramente ci è stato dato di rimarcare una tale ricchezza, una copiosità verbale ed in generale in forma così stringente, conseguente, in un lavoro pedagogico. Ma, ripetiamo, se ciò bastasse allo scopo. Sventuratamente un metodo di Canto artistico richiede qualche cosa di più di un, sia pur logico e sensato, ragionamento all'essenza... di naturalezza. — Prima di tutto richiede fondamento, base istorico-sperimentale, che è come dire: conoscenza ed adattamento del meglio e dell'utile che è stato fatto in arte,

cioè che manca quasi del tutto in questo lavoro; quindi didattica varia e multiforme tanto dell'elemento glottologico quanto dell'elemento acustico; il tutto amalgamato mediante una tecnica razionale del respiro ed illustrato da esempî tutti dalle migliori composizioni vocali.

Il presente lavoro d'altronde va lodato per la sua compilazione, frutto d'immensa pazienza, costanza ed applicazione, conseguenza di un grande pregio che possiedono le intelligenze nordiche. Questo pregio non va mai lasciato inosservato: anzi andrebbe imitato, nei limiti del possibile, dalle nostre intelligenze meridionali. C. So.

Strumentazione.

Prof. D. ANGELO BERENZI, **La patria del liutaio Giovanni Paolo Maggini. — Di Giovanni Paolo Maggini celebre liutaio bresciano.** — Cremona, 1907, Tip. Cooperativa.

L'autore ha avuto la fortuna di scoprire alcuni documenti che riguardano il Maggini, e li riproduce con accurate illustrazioni. Uno di essi serve a provare che il famoso liutaio nacque a Botticino Sera, paesello dei colli bresciani, dove fu battezzato il 25 agosto del 1580; alcuni giovano a stabilire in quale casa di Brescia prese poi dimora e in quale via aprì bottega il Maggini; gli altri ci dicono la data del matrimonio di lui con Anna Foresti (20 gennaio 1615), e permettono di stabilire la data della sua morte intorno al 1631. O. C.

C. P. ANGELO BERENZI, **Di alcuni strumenti fabbricati da Gasparo di Salò posseduti da Ole Bull, da Dragonetti e dalle sorelle Milanollo.** — Brescia, 1906, Fratelli Geroldi.

La illustrazione degli stromenti sopraccitati ha offerto il destro al Prof. Berenzi di ricordare gli artisti famosi che li possedettero; egli ha raccolto, con forma elegante, notizie ed aneddoti in relazione alla carriera loro, resa più splendida mercè il genio creatore di Gasparo di Salò.

Mi piacque specialmente quella parte del libro in cui l'autore parla del Dragonetti, che sul suo mastodontico stromento suonava la musica di violino; il contrabasso, sul quale spiccò così grande la valentia del virtuoso, oggi si conserva nella basilica di San Marco, come egli dispose nel suo testamento.

Tra le varie fototipie di cui è adorno l'opuscolo sono più in-

teressanti quelle che riproducono gli stromenti fabbricati dall'inventore del violino moderno. O. C.

MAX RICHTER, Moderne Orgelspielanlagen in Wort und Bild. — Leipzig, von Paul de Witt.

Questa *brochure* ricorda assai il noto manuale dell'Hamel, dove l'organo è studiato nelle sue differenti parti, forme di costruzione, e nei suoi varî registri.

È opera di modeste proporzioni, ma concepita con grande precisione e grande ricchezza di dati e di dettagli di tecnica modernissima. L'opera sarà certo bene accolta dagli studiosi e dai fabbricanti tedeschi. S.

HUGO RIEMANN, Normal-Klavierschule für Anfänger. — Leipzig, Max Hesses Verlag.

L'eminente musicologo e pedagogo ha di mira in questo suo metodo un'educazione elementare ma solida che prepari gli allievi a piccole sonate come quelle di Clementi, op. 36, e agli studi dell'autore, op. 56. In un centinaio di pagine è condensata molta materia: inutile notare che il Riemann, contrariamente ai vecchi metodi, educa l'intelligenza artistica di pari passo allo sviluppo del meccanismo: l'allievo impara subito a fraseggiare, a conoscere gli accordi che sono base agli arpeggi. Maggiore sviluppo avrei desiderato in riguardo alle diverse qualità di tocco secondo le più recenti dottrine pedagogiche, visto che molti maestri ancora... non insegnano nulla.

Questo metodo è di per sè sufficiente a chi studia il pianoforte come strumento secondario. A. E.

G. C. BEDWELL, The evolution of the organ. — London, William Rider & Son.

Il " Manuale „ non ha pretese scientifiche speciali, ma si raccomanda per la sua chiarezza e concisione.

La storia dello strumento è studiata dalle sue origini ai tempi moderni e naturalmente si riferisce esclusivamente all'organo inglese.

Assai interessante, per quanto non esauriente, la parte che riguarda l'organo dell'epoca di Haendel, e migliori ancora i due ultimi capitoli che studiano l'organo pneumatico e l'organo elettrico moderno. S.

Ricerche scientifiche.

A. FILIPPONI, **Lezioni elementari di acustica ad uso degli istituti musicali.** — Spoleto, 1907, Panetto & Petrelli.

Felice pensiero ebbe l'autore di provvedere alla mancanza, davvero deplorevole, di un breve trattato sulle nozioni di acustica necessarie ai musicisti; ma per attuarlo egli ricorse a fonti *(corsi di fisica)* (1), che non erano le più adatte allo scopo, trascurando il solo libro che gli sarebbe stato guida sicura per disporre secondo concetti moderni la materia di cui intendeva occuparsi, e precisamente la *Théorie physiologique de la musique par H. Helmholtz.* Tuttavia le sue lezioni, quantunque elementarissime, sono ben condotte; talvolta, invero, vi si desiderebbero maggiori dettagli su qualche punto essenziale delle dottrine che l'autore espone, specialmente riguardo la costituzione delle gamme naturale e temperata, e magari della pitagorica; vi manca poi affatto la spiegazione, ormai tanto semplice, del timbro.

Auguro una prossima ristampa dell'opuscolo, e non dubito che nel caso l'autore saprà riparare alle piccole mende cui ho ac-

---

(1) Nei trattati di fisica, p. e., non è mai chiarito il vero ufficio del *diesis* e del *bemol*. Vi si parla, a sproposito, di semitono minore o cromatico $\left[\frac{25}{24}\right]$, senza accennare all'intervallo $\frac{135}{128}$, che pure interviene, come l'altro, nell'alterazione cromatica dei gradi della scala. Spiego questa mia osservazione: si altera col *diesis* il tono maggiore $\left[\frac{9}{8}\right]$ coll'aggiungervi l'intervallo $\frac{135}{128}$, affinchè tra la nota alterata e la susseguente resti l'intervallo $\frac{16}{15}$, semitono maggiore, o diatonico, che sole agisce come semitono nella scala naturale; allo stesso scopo pel tono minore $\left[\frac{10}{9}\right]$ basta aggiungere alla nota da alterarsi l'intervallo $\frac{25}{24}$; — ma effettivamente nella risoluzione s'impiega, suona, agisce, lo ripeto, il semitono maggiore, o diatonico, $\frac{16}{15}$. Per il *bemol* l'operazione diventa inversa. Tutto questo si delinea in teoria, cioè nella scala naturale, a cui, per essere capita, si riferisce la costituzione della scala temperata. Gioverà anche distinguere che la successione di gradi cromatici di eguale intervallo è possibile soltanto nella scala temperata, mentre sarebbe assurda nel concetto della scala naturale.

cennato, perchè fin d'ora egli dimostra di poter conseguire perfettamente l'intento prefissosi se rivolgerà le sue ricerche sull'opera che ho citato, specialissima in argomento. O. C.

Dr. OFFMAR BUTZ, **Reue Entdeckungen von der Menschlichen Stimme.** — München, 1908, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

È un lavoro di un grande e nuovo interesse. La voce umana — e noi diremo piuttosto: l'emanazione musico-vocale e poetica nelle sue relazioni tanto acustico-vocali che acustico-oratorie viene trattata qui dal lato psico-antropologico. La psicologia della voce umana ha già avuto valorosi rappresentanti, ma l'antropologia della voce, ossia l'investigazione di essa secondo le razze e la loro conformazione di temperamento, ha sino adesso attratto l'attenzione di molti pochi. Già sappiamo che l'antropologia esperimentale è scienza modernissima, appena uscita dalle fascie, ma che promette di essere una parte dello scibile delle più perturbanti e sensazionali. Vi sono in questo volume idee, dimostrazioni, asserzioni che urteranno la suscettibilità di molti e preoccuperanno i pochi. Noi consigliamo la lettura di esso agli studiosi del nuovo e dell'avvenirismo. C. So.

Musica sacra.

ORESTE RAVANELLO, **Sull'accompagnamento delle Melodie Gregoriane.** Relazione letta all'VIII Congresso Regionale Veneto di Musica Sacra. — Padova, Tipografia Fratelli Salmin.

La relazione ha intonazione vivace e polemica e nella sostanza mira a demolire il sistema di armonizzazione adottato dalla moderna scuola dei Benedettini e di Don Mocquereau, basata sul falso modo di accentuazione latina che è caratteristica di quasi tutti i francesi. Il relatore combatte brillantemente gli effetti di *sincope* che l'armonizzazione dei Benedettini rende più evidenti nella melodia gregoriana. Però l'A. avrebbe potuto assai più abilmente scartare la citazione dell'accompagnamento benedettino del *Dies Irae*, perchè la persistenza di un ritmo assai marcato nella melodia del *Sequenza* gregoriana fa sì che la medesima possa benissimo, in linea di eccezione, sopportare assai elegantemente l'armonizzazione sincopata a contrattempo combattuta.

Più felice invece è la citazione dell'armonizzazione dell'*Ave Maris Stella*, dove l'organo zoppica dalla prima all'ultima nota.

E siccome *si verba movent exempla trahunt ...*, il Ravanello conchiude assai felicemente la sua bella relazione con un bello esempio di armonizzazione dell'*Asperges*, e nella quale la scelta ed il movimento degli accordi sono intesi a rinforzare ed aiutare il ritmo della melodia gregoriana ed a sorreggere la migliore pronunzia latina del testo. S.

ANGELO TARIZZO, **Responsoria Matutinis-Conceptionis B. Mariae Virginis et Hymnus " Praeclara custos Virginum "**. — Roma, C. Carocci.

È musica scritta in conformità delle più recenti disposizioni liturgiche ma un po' monocorde e scolastica, mentre gli scolastici potrebbero forse impuntarsi su qualche piccolo neo di armonizzazione. Ma nel complesso il lavoro si presenta assai bene e di esecuzione facile e vocalmente di discreto effetto. S.

G. BAS, **Repertorio di Melodie Gregoriane** trascritte ed accompagnate con organo od armonium. Serie VI. — Roma, Desclée Lefebvre.

La sesta serie di questa bella pubblicazione, edita per cura del valoroso cultore di studi gregoriani G. Bas, contiene l'armonizzazione dei Salmi per tutte le domeniche e feste *duplicibus*. La esatta e completa disposizione di tutto il testo dei Salmi sotto a questi sobrii ed efficaci accompagnamenti, conferisce ancora ai medesimi una grande utilità pratica nel regolare disimpegno della scabrosa funzione dell'accompagnamento della salmodia vespertina, nella quale incespicano facilmente non pochi organisti anche studiosi e colti. S.

Pr. ASCANIO ANDREONI, **Breve Metodo teorico-pratico di Canto Ambrosiano**. — Milano, A. Bertarelli.

Questo volume, che si raccomanda specialmente per la chiarezza e per l'ordine della sua esposizione, tornerà certo assai utile al giovane clero ed ai seminaristi lombardi, pei quali specialmente è stato compilato.

Nel rifiorire odierno degli studi storici ed archeologici sul canto gregoriano, desso viene pure ad avere un discreto interesse artistico per gli studiosi i quali, specie nella seconda parte che tratta della tonalità e dei *modi*, possono trovare elementi di una certa importanza ed utilità per completare, in linea derivata, la conoscenza del canto ufficiale della Chiesa. S.

A. GUILMANT, **Archives des Maîtres de l'Orgue des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles.** — Meudon. chez l'auteur.

La terza *puntata* dell'undicesima annata di questa importante pubblicazione contiene la fine delle opere di S. A. Scherer, nato a Ulm il 3 ottobre 1631, morto il 12 agosto 1712.

Andrea Pirro, in una bellissima monografia critica, illustra brevemente lo stile un po' sentimentale ed imaginoso del valoroso organista, e ne mette in bella evidenza la sua diretta derivazione dallo stile del nostro Girolamo Frescobaldi.

Segue — nella quarta puntata — il principio del " 1^er Livre de pièces d'Orgue de N. Le Bègue „ , che fu organista della Corte, e morì a Parigi nel 1702. S.

F. X. ENGELHART, **Fünf Marienlieder.**

Sono cinque brevi e pregevoli composizioni scritte in istile semplice e popolare e su testo tedesco, e corrispondono esattamente — ma in forma elevata — a quel genere di composizione extraliturgiche che da noi si cantano sempre in lingua italiana durante il mese Mariano col nome di *Lodi.* D. S.

E. WALKIEWIEZ, **Missa in honorem S. Theresiae,** *ad quatuor voces aequales comitante organo.* — Ratisbonae, Pustet.

La severità dello stile diatonico è temperata da un beninteso uso delle alterazioni cromatiche, senza che il pensiero tenti di svincolarsi da quella forma e da quelle formule prestabilite che sono nello stile e nell'essenza dell'arte liturgica. D. S.

S. SINGERBERGER, **Missa in honorem Sanctae Familiae,** fur drei oberstimmen mit Orgelhegleitung. — Ratisbonae, Pustet.

La severità della forma e dello stile prettamente liturgico, non vanno scompagnate da una certa dolcezza penetrante delle inflessioni melodiche che rendono questa bella *Messa* assai appropriata al coro di *voci bianche* per le quali è scritta.

D. S.

Fk. WITT, **Missa in honorem S. Raphaelis Archangeli,** *5 vocum.* — Ratisbonae, Pustet.

Questa del Witt, benchè scritta a 5 voci senza accompagnamento, è assai scorrevole e di esecuzione non difficile per un coro numeroso. Perfezione di forma e di stile la raccomandano

ancora ai cultori di musica sacra per i quali del resto il nome glorioso del Witt è la migliore garanzia di arte severa e liturgica. D. S.

Dr. JOSEPH SURZYNSCKI, **Missam in honorem Immaculatae Conceptionis Beatae Virginis Mariae.** *Quinque vocibus in aequalibus concinenda.* — Ratisbonae, Pustet.

L'essere questa Messa scritta a cinque voci senza accompagnamento d'organo e la grande estensione delle voci che nei bassi scendono facilmente al *mi bemolle*, conferiscono alla medesima un'impronta caratteristica tedesca. Simili generi di composizioni però, benchè pregevoli dal lato formale, non sono purtroppo pratiche e raccomandabili a noi italiani, perchè manca fra di noi quell'elemento corale necessario per la loro esecuzione.
D. S.

MICHAELE HALLER, **Missa in honorem Sancti Cassiani Ep. et Mart.** *Quatuor vocum virilium.* — Ratisbonae, Pustet.

Troviamo in questa breve Messa quella bella e vigorosa semplicità di pensiero che è la migliore caratteristica delle composizioni dell'illustre ceciliano tedesco. L'armonizzazione diatonica conferisce al coro virile quella penetrante ed austera chiarezza che sarà sempre il principale coefficiente dell'arte liturgica.
D. S.

D. F. S. HABERL, **Kirchenmusikalisches Jarbuch-herausgegeben.** — **Ratisbona, 1907, Pustet.**

Questa ventesima annata dell'ottimo *Annuario* del D. Haberl contiene, come sempre, pregievolissimi studi originali e critici. Fra i primi notiamo *Choralia*, di P. Gietmann; *Contributi all'arte delle campane*, di C. Walter; continuazione di uno studio antecedente, *Commento del Capitolo 15° del Micrologo di Guido d'Arezzo*, ecc., ed un interessantissimo studio dell'Haberl, *Sulla vita e sulle opere di Orfeo Vecchi.* Nella seconda parte degne di rimarco le recensioni sulle pubblicazioni di Giov. Wolf sulla storia della notazione musicale dal 1250 al 1460, sul " Manuale della Storia della Musica, del Riemann ", ecc. ecc.

L'Haberl abbandona con questa annata la direzione dell'importante pubblicazione, la quale escirà d'ora in avanti per cura del dott. Carlo Weinmann. S.

dici voci; lavori mirabili per la profondità dei concetti e per la forza e la purezza dello stile.

L'altro volume della splendida pubblicazione viennese mette in nuova luce la musica istrumentale, che appunto a Vienna ha le sue origini ed il suo massimo sviluppo. Si tratta di opere sinfoniche appartenenti ai migliori maestri predecessori di Giuseppe Haydn. Notiamo una *Suite*, " Servizio da Tavola „ di Karl Georg von Reutter (1708-1772), due sinfonie in *re magg.* (1746) di Georg Christoph Wagenseil (1715-1777), quattro sinfonie di Georg Matthias Monn (1717-1750), una *Partita* di Matthäus Schlöger (1722-1766) e due divertimenti di Josef Starzer (1727-1787). Dall'esame di questi interessanti lavori si comprende quale sviluppo presero le forme della musica da camera e da concerto prima e circa il 1750. La prefazione di Guido Adler e la sua rassegna critica sono all'altezza di questi serii studii, sì che non c'è bisogno di aggiunger altra parola di commento. L. TH.

Varia.

LORENZO GUIDO BREZZO, **Politica d'Arte.**

Io non so quale successo " scolastico „ abbia avuto questa tesi di laurea; ma so che essa costituisce una novità così intelligente e una affermazione di giovanilità fervida e indipendente così piena di buon volere e di modestia insieme, che una citazione d'onore mi pare un debito di coscienza.

Le venti paginette della parte teorica, pur obbedendo alla necessità scolastica di un qualunque preludio genericamente filosofico, sono una simpatica affermazione di principî edonistici — fatta, si vede, da un crociano intinto di lieve pece eretica — e conducono, per vie teoriche, al concetto inspiratore che lo Stato " debba... favorire non solo la vita fisica, ma anche la vita superiore dei consociati „. Secondo l'A. lo Stato è a quel punto della sua evoluzione nel quale la cosa è non solo possibile, ma necessaria. Speriamo!

L'A. si propone quindi di esaminare non tanto la Politica d'Arte in genere quanto la Politica d'arte musicale. Per ciò nella parte pratica è fatta rapidamente la storia della " coltura musicale di stato „ — per così dire — dalle antiche istituzioni di sacerdoti musicisti ai moderni Conservatorî; è esaminata stori-

camente la funzione protettiva dello Stato sull'opera d'arte, funzione che, passata da un periodo materialistico ad uno spirituale, si svolgerà sino al concetto *sociale* del diritto d'Autore: concetto che viene proposto su basi originali: basi che dànno modo all'opera d'arte di essere considerata e tutelata come documento umano di importanza sociale. La legislazione italiana, studiata criticamente dall'A., non risponde ancora a questo concetto. Infine lo Stato, facilitata nel modo che si esaminò " la produzione artistica e la comprensione oggettiva dell'opera d'arte ", deve mirare a " favorire la comprensione soggettiva " mediante l'educazione estetico-musicale del popolo. E l'A., come prima aveva deplorato con ardite ma giuste parole l'incoltura dei licenziati dai nostri conservatori — tanto più dolorosa oggi che l'arte deve essere piena della vita " totale " della società — così ora propugna l'introduzione degli insegnamenti teorici e pratici dell'arte musicale nelle Università e della storia e dell'estetica musicale nelle scuole secondarie. Nel rapido sguardo, certo troppo rapido, nulla è trascurato: istituzione di orchestre municipali, teatro drammatico nazionale, vigilanza di Stato sulla critica giornalistica: ora esercitata da persone disadatte più che per " malafede e parzialità " " per incompetenza e inettitudine originaria o per insufficiente preparazione ". Verissimo, egregio sig. Brezzo; e non basterebbe un fascicolo della nostra Rivista per notare e criticare trimestralmente tutte le sciocchezze ignoranti e pretenziose che si scrivono in un solo mese e delle quali recenti conferenze ci hanno largito una vera " pioggia di fuoco ". Ed ora, ringraziato e lodato l'A. che ha preso a cuore parecchie questioni trascurate di " politica d'arte ", domando: perchè un altro giovane laureando non pensa di studiare l'organizzazione della cultura musicale nelle Università straniere? Se qualcuno facesse coro al sig. Brezzo in favore del risorgimento musicale italiano, potrebbe questa simpatica voce giovanile non restare " Vox clamantis in deserto ".

F. T.

Annuario del R. Istituto Musicale di Firenze (Volume III — Anni 1900-907). — Firenze, 1908, Galletti e Cocci.

Il volume presenta molti dati statistici che riguardano l'istituzione; fra essi i *Programmi delle esercitazioni e saggi di studio* dimostrano il buon indirizzo artistico degl'insegnamenti che vi sono impartiti.

Nelle ultime pagine si riferisce sull'ordinamento della musica e dei libri custoditi nell'Istituto, dove ben presto sarà compiuta

la catalogazione per materie a cura del professore R. Gandolfi; in tal caso resterà da esprimere il desiderio che agli studiosi sia concesso il mezzo di profittarne.

Segue l'elenco dei doni pervenuti alla Biblioteca nell'ultimo settennio. O. C.

Annuario generale del musicista d'Italia, compilato per cura di Marcello Capra. Anno II. — Torino-Roma, Soc. Tip. Editrice Nazionale. In-16.

Vediamo con piacere che questo utilissimo Annuario continua la sua strada. Ricordiamo che l'opera è divisa in tre parti: la 1ª è un elenco in ordine alfabetico dei Comuni, divisi per Provincie, per ciascuno dei quali sono date le notizie riguardanti il mondo musicale. La 2ª parte contiene gli indirizzi dell'industria e del commercio musicale d'Italia; nella 3ª questi indirizzi sono raggruppati in elenchi alfabetici, corrispondenti ai diversi rami dell'industria e del commercio. *

Can. Prof. ANGELO BERENZI. **Vox clamantis pro Stradivario.** — Cremona, 1907, Stab. Tip. " Provincia ".

Colla demolizione della chiesa di San Domenico a Cremona, nel 1869, furono disperse le ossa di Antonio Stradivari, che da cento e trentadue anni riposavano nella Cappella del Rosario.

L'autore chiede che, in attesa di un monumento degno dell'illustre suo figlio, la città segni ricordo di lui nel luogo ove l'anno 1537 egli ebbe onorata sepoltura. O. C.

Festschrift der Wiener Singakademie zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes 1858-1908. — Wien, 1908, Knepler & Schlesinger.

Nel suo cinquantesimo anno di vita la Wiener Singakademie ha voluto segnare il ricordo dell'istituzione col pubblicare il presente opuscolo, ricco d'illustrazioni, in cui sono riferiti i giudizî di varî musicologhi tedeschi, francesi e italiani sull'*oratorio*, forma artistica della quale si occupa con preferenza questa società corale, aggiungendovi l'elenco dei musicisti che si succedettero nelle cariche sociali ed i programmi, davvero magnifici, delle composizioni eseguite nei concerti accademici dal novembre 1858 al febbraio 1908.

È notevole che gli scrittori interpellati risposero tutti coll'asserire che l'oratorio è la forma più nobile dell'arte musicale, augurando che essa riacquisti il favore dei maestri compositori

e del pubblico, ciocchè potrà avvenire mercè la fondazione di scuole corali modellate sulla viennese.

Così pure osservai con compiacenza che la Wiener Singakademie non ha trascurato nelle sue esecuzioni la musica dei grandi maestri italiani del passato, fra i quali cito Palestrina, Gio. Gabrieli, Allegri, Marenzio, Baldassarre Donati, Orazio Vecchi, Lotti, Marcello, Perti, Durante, Pergolesi, Cherubini e Rossini.

Nei programmi cui ho accennato figura degnamente anche la scuola inglese antica, così poco nota nella storia dell'arte.

O. C.

FERDINAND VON STRANTZ, **Opernführer.** — Berlin, A. Werchert.

È una sintetica analisi delle principali opere liriche dell'antico e del moderno repertorio. Un libro che è compilato in forma di dizionario, se non può avere troppe pretese artistiche in linea di novità e di profondità di apprezzamenti, può però essere di una indubbia utilità pratica giornalistica come *vademecum* del cronista musicale.

S.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Ars et Labor (Milano).

Marzo. — *In memoria di Giovanni Ricordi.*

Giornale dei Musicisti (Milano).

N. 15 e 16. — Prof. Fr. Vatielli, *La " Lyra Barberina " di G. B. Doni.*
N. 15. — *Un'opera sconosciuta di Cristoforo Gluck.* — Chr. de Bertier, *César Franck.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 144. — Untersteiner, *Due cimelii musicali scoperti di recente.* — Bertini, *Rossini benefattore dei cantanti.*
N. 145. — Bonaventura, *Il nostro buon pubblico.* — *Il bilancio melodrammatico del 1907.*
N. 146-147. — Oddone, *Giuseppe Joachim.* — Bertini, *L'anniversario della morte di Wagner.*

Musica sacra (Milano).

N. 2, febbraio 1908. — *S. Giovanni Grisostomo* (nel XV centenario della sua morte). — *Organisti ed Organari.*
N. 3, marzo. — *Arte e critica al tempio.* — *Alcune osservazioni sul ritmo della polifonia vocale classica.* — *I concorsi per le onoranze a G. Frescobaldi in Ferrara.* — *Organisti e Organari.*
N. 4, aprile. — *Decreti Sacra Congregazione dei Riti in materia di Musica Sacra.* — *Istruzioni per l'introduzione del nuovo Canto tipico nel Messale Romano.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

Marzo-Aprile 1908. — A. Mocquereau, *Étude des " Strophicus ". Leur exécution.* — A. Latil, *Un " Exultet " inedito.* — R. Baralli, *Osservazioni ed appunti sul mensuralismo nel canto gregoriano.*

Rassegna internazionale di musica (Genova).

Annunciamo questo nuovo periodico mensile, edito dai Fratelli Serra; nel programma si dichiara: " Noi combattiamo sotto la bandiera della più

ardita modernità, fondandoci però sul tesoro dottrinale ed estetico che ci tramanda il passato „.

Il primo numero (Marzo) contiene: UBALDO PACCHIEROTTI, *Mie note bibliografiche.* — LORENZO PARODI, “ *Hänsel e Gretel* „. — C. R., *La psiche di Wagner attraverso le sue opere.* — L. ZORADO PINERO, *Max Schillings.* — LUIGI SERRA, “ *Hans, il suonatore di flauto* „. — Sunto d'un articolo di CAM. BELLAIGUE, *Le sonate di Beethoven.* — GIUSEPPE GALLIGNANI, *Pensieri sulla musica italiana avvenire.* — La nostra musica. — Seguono le solite rubriche di cronaca, annunci, ecc.

Santa Cecilia (Torino).

N. 8, febbraio 1908. — Sac. G. MAGGIO, *Modo pratico d'introdurre il canto liturgico delle parti fisse della Messa, ecc.* — E. DAGNINO, *Le nuove composizioni del Maestro Perosi.* — *Primo concorso corale piemontese di musica sacra ad Alba.*

N. 9, marzo. — Sac. G. MAGGIO, *Modo pratico di introdurre il canto liturgico delle parti fisse della Messa, ecc.* — O. RAVANELLO, *Sul ritmo e sull'accompagnamento del canto Gregoriano.* — Sac. P. GUERRINI, *L'uso degli strumenti di legno nella settimana santa.*

N. 10, aprile. — O. RAVANELLO, *Sul ritmo e sull'accompagnamento del canto Gregoriano.* — P. GUERRINI, *Luca Manuzio.* — G. BAS, *L'eterno ritmo.*

FRANCESI

La Revue Musicale (Paris).

N. 1. — COMBARIEU, *Le théâtre lyrique et la danse.* — QUITTARD, *Les “ Souvenirs „ de V. d'Indy.*

N. 2. — COMBARIEU, *Histoire du théâtre lyrique.* — BERNHEIM et MALHERBE, *Nouveaux documents d'histoire musicale aux archives de l'Opéra.*

N. 3. — COMBARIEU, *Histoire du drame lyrique.*

N. 4. — COMBARIEU, *Les Valses de Chopin.* — TÉNÉO, *Les chefs-d'œuvre de Gluck, d'après des documents inédits.*

N. 5. — COMBARIEU, *Histoire du théâtre lyrique.* — BOSCHOT, *Berlioz jugé par l'Institut, d'après des documents inédits.* — D'INDY, *Souvenirs sur Liszt.*

N. 6. — COMBARIEU, *Histoire du théâtre lyrique.* — QUITTARD, *La “ Habanera „.*

N. 7. — COMBARIEU, *Histoire du théâtre lyrique.*

N. 8. — COMBARIEU, *Histoire du théâtre lyrique.* — TÉNÉO, *La détresse de Niccola Piccinni.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 1, 2 e 5. — SÉRIEYX, *La centralisation et les petites Chapelles musicales.*

N. 2. — PAUL JEDLINSKI, *A propos de la reprise d' “ Iphigénie en Aulide „.*

N. 4. — ALBERT GROZ, *La Sonate pour piano de Vincent d'Indy* (Analisi tematica ed estetica della nuova sonata in *mi*).

N. 2 e 5. — JEAN D'UDINE, *Les Vies parallèles des grands musiciens contemporains.*

N. 6. — Camille Mauclair, *La Voix maudite* (In favore del canto e dell'espressione vocale nei *lieder* e nel dramma musicale). — M. Brenet, *Alexandre Ritter d'après un livre récent.* — V. Debay, *Les Premières: " La Habanera " et " Ghislaine " à l'Opéra-Comique.*

N. 7 e 8. — W. Ritter, *La musique tchèque après Smetana* (seguito e fine, vedi numero del 1° luglio 1907).

N. 7. — J. Chantavoine, *La musique de " Ramuntcho " de M. Gabriel Pierné.*

N. 8. — Gabriel Fauré, *Edouard Lalo.* — V. Debay, *" Namouna " à l'Opéra.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 9. — *Une page égarée de la Neuvième Symphonie du Beethoven.* — H. de Curzon, *" La Habanera " et " Ghyslaine " à l'Opéra-Comique de Paris* (*" La Habanera "*, opera in tre atti di Raoul Laparra; *" Ghyslaine "*, in un atto, musica di Marcel Bertrand. Critica favorevole).

N. 10, 11, 12, 13. — G. Knosp, *La musique aux îles Canaries.*

N. 13. — May de Rudder, *" Franciscus " d'Edgard Tinel, au Festival de musique de Tournai.*

N. 14, 15, 16. — May de Rudder, *Les fêtes et les chants de la Révolution française, par Julien Tiersot.*

N. 14. — J. Br., *" Les Jumeaux de Bergame " au Théâtre royal de la Monnaie.* — H. de Curzon, *" Namouna ", reprise à l'Opéra.*

N. 17. — Maubel, *Le Renouveau musical en France* (A proposito del libro: *Musiciens d'aujourd'hui*, di Romain Rolland).

Le Mercure musical (Paris).

Anno 1908.

N. 1, 15 gennaio. — Alberto Bachmann, *Paganini* (Studio sul compositore che il Bachmann giudica singolare d'audacia e di forza. Oltre cinquanta lavori di lui sono inediti ancora). — Jean D'Udine, *La musique des syllabes* (Riferisce le esperienze del dottor Marage, le quali provano che la differenza fonica delle vocali non si attiene a ragioni di timbro ma alla ripartizione delle vibrazioni sonore per gruppi). — Lionel Dauriac, *Un problème d'esthétique wagnérienne* (" Il ne s'agit point de surajouter la musique au poème. Il s'agit pour le *Tondichter* d'amener à l'acte toutes les virtualités dont la nature intérieure est riche. Il est déjà un musicien en puissance. La musicalité intrinsèque de sa langue en est une preuve. Même quand il travaillait au poème du " *Rheingold* " Richard Wagner faisait œuvre de musicien "). — Calvocoressi, *Boris Godounov* (Dal libro di recente pubblicazione intorno al Moussorgski. Studio sul dramma e su la musica).

N. 2, 15 febbraio. — Jules Écorcheville, *Le luth et sa musique* (Con esempî di musiche dei secoli XVI e XVII). — G. Allix, *Les traités musicaux du moyen âge* (Correzioni per una ristampa della collezione pubblicata a cura del Coussemaker). — Francis Toge et Marcel Boulestin, *Beckmesserianisme anglais* (Nelle Università inglesi lo studio della musica è schiavo al classicismo). — Louis Laloy, *La mer: trois esquisises symphoniques de Claude Debussy* (" La puissance: voilà ce qui frappe et même peut sur-

prendre en cet art nouveau. Non la force brutale d'un R. Strauss, musicien disciplinaire qui trop souvent donne la bastonnade à son auditeur ou le gave malgré lui. La force reste toujours harmonieuse chez ceux qui ont reçu les dons des Muses „).

N. 3, 15 marzo. — GEORGES IMBART DE LA TOUR, *La mise en scene d' " Hyppolyte et Aricie „* (Ricostruzione dell'allestimento scenico negli spiriti del secolo XVIII). — HENRI COLLET, *La musique espagnole moderne* (Considérations générales. — Le public et la musique en vogue. — La renaissance nationale. — Le chant populaire. — Les Maîtres et les disciples. — Les indépendants. — Les interprètes). — *Le mois. Concerts Lamoureux* (Giudizio di Albert Trotrot intorno a *Variations et fugue sur un thème d'Adam Holler* di Max Reger: " Max Reger représente l'un des pôles de l'esthétique germanique actuelle. Ce pôle est celui de la musique pure hostile aux moindres tendances poétiques ou littéraires, et qui prétend reconstituer le prisme aux mille faces, sans autre base qu'un thème amorphe et inexpressif décomposé en variations „).

Le Progrès Artistique (Paris).

La vie de Pierre Tschaïkowsky. Traduite et adoptée par G. Blechmann.

Le Théâtre (Paris).

Janvier I. — *Madame Yvette Guilbert.*

Id. II. — *" Orphée „ de Gluck, à la Gaîté.* — *Une nécropole de voix à l'Opéra.*

Février I. — *La quinzaine théâtrale.*

Id. II. — *La quinzaine théâtrale.*

Mars I. — *" Faust „ à l'Opéra.*

Id. II. — *" Faust marié „ pantomime de De Najac et Noël.*

Avril I. — *" Iphigénie en Aulide „ de Gluck, à l'Opéra-Comique.*

Id. II. — *" La Habanera „ de R. Laparra, à l'Opéra-Comique.*

TEDESCHI

Die Stimme, *Centralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene* (Berlino).

W. BERG, *Die Entstellung der Stimme im Kindesalter.* — TH. S. FLATAU, *Stimmverlust nach Eingriffen an den Stimmlippen.* — S. a. r.

Musikalisches Wochenblatt — Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

1908. N. 7. — Numero dedicato a R. Wagner:

Das Festpielhaus im Winter. Von Hans von Wolzogen. — *Wandlungen. Zum 13. Februar 1908.* Von Prof. Eduard Reuss. — *Aufgaben und Ziele der Wagner-Forschung.* Von Dr. Karl Grunsky. — *Ein Vorläufer Rich. Wagners.* Von Prof. Dr. Robert Petsch (Il poeta e critico austriaco Heinrich J. Collin aveva espresso sul dramma lirico idee di riforma in senso wagneriano). — *Schumann-Wagner. Ein kleines Nachlese-Kapitel* von Prof. Dr. Arthur Seidl. — *R. Wagners autobiographische Schriften.* Von Prof. Dr. Max Koch. — *Aus*

der Werkstatt des Meisters. Von Prof. Dr. Rich. Sternfeld. — *Briefe, die ihn nicht erreichten.* Von Emerich Kastner. — *Prag und die Meistersinger.* Von Dr. Richard Batka. — *Die Bayreuther Stipendienstiftung und der Nationaldank für Rich. Wagner.* Von Prof. Dr. Arthur Prüfer. — *Aus R. Wagners letzter Lebenszeit.* Von Erich Kloss.

N. 8. — *Londoniana.* Von S. K. Millo.

N. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16. — *Wagner in Prag.* Von Dr. Richard Batka. — *Die kunstgerechte Bearbeitung einer Komposition.* Von Prof. Emil Krause (seguito e fine). — *Allerlei vom Fasching.* Von Fritz Erckmann.

N. 11. — *Eine Nachlese zum 13. Februar 1908.* Von Erich Kloss. — *Wilhelm Frendenberg. Zu seinem 70. Geburtstage am 11. März 1908.* — *Pauline Lucca* (Necrologio). — *Goffredo Cappa.* Von Prof. von Lütgendorff.

N. 12. — *Carl von Dittersdorf als Symphoniker.* Von Bruno Weigl. — *Eine Erwiderung an Herrn Dr. Carl Mennicke.* Von Rudolf Cahn-Speyer.

N. 12, 13, 14. — *Rich. Wagners Briefe an seine erste Gattin.* Von Erich Kloss.

N. 13. — *Raimorchester, Ausstellung München 1908 und Allg. D. Musikerverband.* Eine Klarlegung von Siegmund von Hausegger, Prof. Max Schillings, Hermann Bischoff, Ludwig Hess, Ernst Boehe. — *Zu Beethoven Studien und Skizzen.* — *Der Plagiator Fritz Hahn.* Von Pepo Marx. — *Richard Wagner in Oesterreich konfisziert.*

N. 14. — *Der Allgemeine Deutsche Musikerverband auf Irrwegen.* Von Siegmund von Hausegger. — *Offener Brief an Herrn Rudolf Cahn-Speyer.* Von Dr. Carl Mennicke.

N. 15. — *Raimorchester, Ausstellung München 1908 und Allgem. D. Musikerverband.* — *Zu Ferd. Thieriotz 70. stem Geburtstag.* Von Prof. Emil Krause. — *Erich Wolf Degner.* Von Roderich von Mojsisovics.

N. 15, 16. — *Frühlings-Lieder und Tänze.* Von Fritz Erckmann.

N. 16. — *Noch einmal Schumann-Wagner.* Von Prof. Dr. Rich. Sternfeld und Prof. Dr. Arthur Seidl. — *Ein Autographenschatz. Mit 4 Faksimiles.* Von Dr. Roderich von Mojsisovics.

Neu Musik-Zeitung (Leipzig-Stuttgart).

N. 1, 2. — *Die Entwicklung des modernen Instrumentalstils um 1750,* Hugo Riemann (Leipzig).

N. 1. — *Ein Kapitel über die Geige. Die Entstehung einer Meistergeige,* v. Eugen Honold (Stuttgart). — *Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke,* Dr. G. Münzer (Analisi di una sonata di Beethoven, Op. 14, in *Sol Mag.*). — *Der Monatsplauderer.* Novitäten. Dr. Richard Batka. — *Vom Singen,* Josef Lewinsky (Berlin).

N. 2. — *Musikalische Zeitfragen. Solisten in Orchesterkonzerten,* Dr. Gustav Altmann (Rubrica dove si discutono questioni importanti). — *Der Septimenakkord der vierten Stufe in Dur,* M. Koch (Seguito del trattato d'armonia).

N. 3. — *Degeneration und Regeneration in der Musik,* Max Reger (Polemica suscitata da un articolo di H. Riemann). — *Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege,* A. Eccarius-Sieber (Si parla intanto di F. Haydn,

padre del quartetto a corda). — *Vier Briefe von Henriette Sontag,* Heinrich Stümcke.

N. 4. — *Ausgleich zwischen Ton und Wort,* Dr. Ernst Decsey (Graz) (Morale: I cantanti tedeschi hanno interpretato le teorie wagneriane troppo alla lettera e sono caduti nell'esagerazione e nell'artefazione). — *Der IV und seine Umkehrungen in Moll,* M. Koch (Seguito). — *Joseph v. Eichendorff und die Musik,* Gottfried Kessler (In memoria del romantico tedesco).

N. 5. — *Fortschritt oder Verfall?* Rudolf Louis (Estratto da un libro dello stesso autore). — *Aus der Selbstbiographie Karl Fiedr. Zelters,* Joseph Lewinsky (Berlin).

N. 6. — *Anton Brückner. Neunte Symphonie,* Theodor Helm jun. — *Der Monatsplauderer,* Dr. Richard Batka. — *Der IV im vierstimmigen Lied,* M. Koch (Seguito del trattato d'armonia). — *Eugen d'Alberts Bach-Ausgaben,* Dr. Walter Riemann (Edizione J. G. Cotta in Stuttgart).

N. 7. — *Mozarts VII. Violinkonzert,* v. Alexander Eisenmann (Si parla della discutibile autenticità di una composizione del M.). — *Musikalische Zeitfragen. Die Sehnsucht nach der Vierteltönes,* v. F. A. Geissler. — " *Tragaldabas* " *von Eugen d'Albert,* v. Rudolf Philipp (Resoconto della 1ª rappr. in Amburgo). — *Etwas von Paganini.*

N. 8. — *Die Lage der Orchestermusikerer in Deutschland,* v. H. F. Schaub (Berlin) (La questione è più che altro di ordine economico). — *Anton Bruckner Neunte Symphonie,* v. Theodor Helm jun. (Seguito). — *Führer durch die Literatur des Violoncellos,* v. Dr. Hermann Cramer (Seguito). — *Don Quijote. Musikalische Tragikomödie von Georg Fuchs, Musik von Anton Beer. Walbrunn* (Resoconto della 1ª rappr. in Monaco di Baviera).

N. 9. — *Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, der* " *Bäderverband* " *und eine Pflichtversäumnis,* v. Paul Martop. — *Musikalische Zeitfragen. Das natürliche Notensystem,* v. Gustav Neuhaus. — *Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke,* v. Dr. G. Münzer (Analisi di una Sinfonia di Haydn). — *Max Kalbeck: Johannes Brahms,* v. Prof. B. Röttgers (Recensione della 1ª parte [2° volume] della biografia del Brahms). — *August Wilhelmi,* v. Eugen Honold (Necrologia).

N. 10. — *Zum 13. Februar 1908,* v. Rudolf Louis (In occasione del 25° anniversario della morte di R. Wagner). — *Richard Wagner in Dänemark,* v. Kund Harder. — *Der Vierklang der sechsten Stufe,* v. M. Koch (Seguito del trattato d'armonia). — *Anton Smareglia und seiner Oper* " *Istrianische Hochzeit* ", v. Dr. Max Dietz (Resoconto).

N. 11. — *Degeneration und Regeneration,* v. Dr. Ferdinand Scherber (Si riapre la discussione sulla " *Confusione nella Musica* "). — *Anton Bruckner. Neunte Symphonie,* v. Theodor Helm jun. (Seguito). — *Joan Manén:* " *Acté* ", v. Heinr. Platzbecher (Resoconto).

N. 12. — *Eine Studie zur Geschichte der finnischen Musik,* v. Bruno Weigl. — *Maria Felicita Malibran,* v. Adolph Kohnt (In occasione del 100° anniversario della M.). — *Pauline Lucca,* v. E. Andro (Necrologia).

Signale für die Musikalische Welt (Lipsia-Berlino).

N. 14. — A. Spanuth, *Zum Problem des Opernrepertoires.* — Corrispondenze, recensioni, notiziario.

N. 15. — A. Sp. — *Die Kunst des Biographen.* — S. a. r.

N. 16. — A. Sp., *Richard Strauss und America.* — Fr. Prelinger, *Richard Wagner's Briefe an Minna Wagner.* — S. a. r.

N. 17. — *Oskar Hammerstein über Opern-Unternehmen.* — S. a. r.

N. 18. — L. Schmidt, *Eine neue Faust-Musik.* — S. a. r.

Zeitschrift für Instrumentenbau (Lipsia).

N. 19. — M. Allihn, *Wie bläst die Orgelpfeife an?* — S. a. r.

N. 20. — G. Hering, *Die Beurteilung von Geigen.* — S. a. r.

N. 21. — *Ein neues Pult-Klavier.* — S. a. r.

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Lipsia).

Fasc. 7. — H. Thuren, *Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter.* — A. Schering, *Händel's Entlehnungen.* — A. Williams, *Present-day Accompaniment of ancient Greek Melodies.* — S. a. r.

INGLESI

The Musical Times (Londra).

Aprile. — F. G. E., *Clara Novello.* — Recensioni ecc.

Monthly Musical Record (Londra).

Aprile. — Fr. Niecks, *The sons of J. S. Bach.* — W. Friedman Bach. — Rendall, *Towards the reform of notation.* — S. a. r.

Musical Courier (New York).

N. 1462. — *Lison Frandin's Operatic School.* — *On Opera benefits, Charity music and Automatics.* — Corrispondenze dai principali centri d'Europa e d'America. — S. a. r.

N. 1463. — Blumenberg, *On Casazza, The Opera, Newspapers, Paderewski,* etc. — L. Liebling, *Variations: " Die Walküre ".* — S. a. r.

N. 1464. — *On the Music Profession.* — Opera; Paris; Wagner. — L. Liebling, *Variations, " Siegfried ".* — S. a. r.

NOTIZIE

—

Opere nuove e Concerti.

⁂ **Parma.** — *Conservatorio musicale.* — Il Direttore M.° Guido Alberto Fano e il professore di violino Mario Corti hanno dato due concerti di musica per violino e pianoforte. Fra le *Sonate* eseguite (sei *Sonate*), è apparsa notevole la *Sonata* di Gustave Samazeuille, eseguita dai due concertisti per la prima volta in Italia.

Il Fano ha poi diretto al *Teatro Farnese*, lo storico e mirabile teatro secentesco, un concerto vocale e strumentale nel quale è stata eseguita la *Eroica* e l'*Agape Sacra* del " *Parsifal* ".

⁂ A Ginevra, " *Le Nain de Hasli* ", di Gustavo Doret.

⁂ A Roma, " *Sperduti nel buio* ", di Stefano Donaudi.

Concorsi.

⁂ **Bologna.** — *R. Accademia Filarmonica.*

Esito del Concorso Internazionale per la composizione di un Quartetto per istrumenti ad arco, indetto dalla R. Accademia Filarmonica di Bologna, con l'avviso a stampa in data 20 aprile 1906.

A tutto il 31 ottobre 1906, nel qual giorno chiudevasi il Concorso, erano pervenute alla Segreteria dell'Accademia 67 composizioni.

Il Consiglio d'Arte, presa cognizione della relazione della Commissione esaminatrice composta del maestro prof. cav. Luigi Torchi, presidente, maestro cav. Marco Enrico Bossi, maestro cav. Ermanno Wolf Ferrari, maestro prof. Bruno Mugellini, commissari, maestro Nestore Morini, segretario, conforme alla proposta, proclamò vincitore del premio unico di 1000 lire l'autore del quartetto n. 54 distinto dal motto " Arco " e assegnò la menzione onorevole all'autore del quartetto n. 66 distinto dal motto " Animo et fide ".

Aperte quindi le relative schede, risultò vincitore del premio di lire 1000 il maestro Michele Esposito, residente a Dublino (Irlanda), e riuscì vinci-

tore della menzione onorevole il maestro François Dupont, residente a Londra.

I due quartetti premiati verranno a suo tempo eseguiti nella sala dei Concerti dell'Accademia.

Bologna, dalla residenza accademica, il 24 aprile 1908.

Il Presidente
Luigi Torchi

Nestore Morini, *Segretario*

Varie.

⁂ Nel 1907 si ebbero nei teatri tedeschi 1608 rappresentazioni di opere di Wagner.

⁂ Ricordiamo i concerti beethoveniani dati a Roma dal pianista Dr Adriano Ariani; egli eseguì fra altro le 32 Variazioni in *Do minore*, le 33 sopra un valzer di Diabelli e la grande Sonata in *Si bemolle maggiore.*

⁂ Riceviamo:

Parma, 23 gennaio 1908.

Illustre Collega,

Nelle pubbliche e private biblioteche, negli archivi delle vecchie chiese, dei conventi, delle antiche famiglie patrizie giacciono inesplorati, negletti o sconosciuti molti e molti tesori dell'antica arte musicale italiana. Ricercare, riconoscere, registrare quei tesori e, quindi, divulgarli e, possibilmente, pubblicarli, sarebbe atto sommamente utile agli studi, sommamente decoroso pel nome dell'arte nostra, sommamente vantaggioso pel patrimonio nazionale.

Ma tale lavoro non può essere compiuto per opera di sforzi isolati.

Perchè i monumenti dell'arte musicale italiana siano, nell'immensa loro varietà, studiati e rimessi in luce, occorre che gli sforzi si riuniscano, che gli studi, le ricerche siano coordinati e regolati sotto la guida di un consentimento comune. Ad ottener ciò e ad ottenere, altresì, che le ricerche e gli studi stessi siano tenuti in maggior considerazione e siano incoraggiati e sostenuti da chi può incoraggiare e sostenere, occorre che gli studiosi si uniscano in una associazione che voglia e sappia attivamente tracciare la via e dividere i lavori affinchè la grande opera sia, con sicurezza di risultati, iniziata.

Io propongo, perciò, ai colleghi ed amici di formare questa associazione; e poichè nella ventura primavera sarà celebrata, a Ferrara, la gloriosa memoria di Girolamo Frescobaldi e poichè il Comitato ferrarese per le onoranze frescobaldiane ha, con nobile slancio, accolto e gradito il mio progetto, offrendo il suo prezioso aiuto alla iniziata associazione, io propongo che in Ferrara stessa, nella occasione delle solenni onoranze, si riunisca il nostro primo convegno.

Non è questo il momento nè il luogo per esporre le mie particolari idee in rapporto al programma di lavori da discutersi nel primo convegno; nè io vorrei esporle senza prima aver udito le opinioni e i consigli degli autorevoli Colleghi. Io Vi prego, perciò, di voler, ora, concedere il vostro consenso al mio progetto illustrandolo con quelle considerazioni che a Voi

parranno opportune; dopo di che potrò sottoporvi il programma da me pensato.

Nella fiducia di una sollecita cortese Vostra adesione

Dev.mo: GUIDO GASPERINI
Bibliotecario e Professore di Storia della Musica nel R. Conservatorio Musicale di Parma.

Egregio Signor BOCCA,

Ella, al certo, avrà avuto sentore della polemica Spanuth-Lehmann ed altri, suscitata in Germania da un articolo di W. J. Henderson, critico del " *The Sun* „ di New York, che ha dato luogo ad un risveglio dell'eterna questione vocale. Quella polemica ci tocca troppo vivamente, perchè noi italiani abbiasi a restare del tutto in silenzio. Perciò mi permetto di comunicarle alcune mie opinioni in riguardo.

Le principali obiezioni tedesche al sullodato articolo sono: " *Wenn den Ausländern unser Gesang nicht gefällt, könnten sie ja zuhause bleiben* „ (se il nostro canto dispiace agli stranieri, che se ne restino a casa loro); una maniera di ragionare che, oltre essere di una ruvidità tutt'affatto teutonica, sente di campanilismo lontano le cento miglia. Altra: " *Wir Deutschen müssen doch wohl am besten wissen wie Wagner gesungen werden soll* „ (Noi tedeschi dobbiamo al certo conoscere il miglior modo come debba venir cantato il Wagner). E noi osserviamo: Certo i tedeschi sapranno meglio di tutti gli altri come Wagner debba venir declamato, interpretato e rappresentato; in quanto però al modo come debba venir cantato — almeno sino a tanto che essi si troveranno in braccio ad aberrazioni ed artefazioni pedagogico-vocali — ne dubitiamo assai. E lo Spanuth (1), a proposito, riporta l'esempio della Germania che opina di recitare, interpretare lo Shakespeare meglio che la stessa Inghilterra.

La Germania è grande nella musica polifonica tanto istrumentale che vocale: nella musica " a solo „ e segnatamente nella esecuzione tecnica di essa, è ben povera; e questo per cagioni etnografiche, filologiche e psichiche. Basti riandare alla critica di Tacito sul canto degli antichi germani. " Essi amano di preferenza i suoni aspri ed i mormorî spinti alternativamente, che ottengono soprattutto col tenere appoggiato alla bocca il loro scudo, sul quale il suono ripercuotendosi, acquista in volume e intensità. Sembra pure che nelle loro canzoni riguardino più al senso bellicoso del concetto, che al senso armonico-cantabile „ (TACITO, *Germania*, n° 3).

E ciò non è anche la caratteristica del canto germanico moderno? Accenti ruvidi e tronchi, voci gutturali e sforzate, rumori, fruscî, sibilamenti, ecco il contingente più importante della loro favella e di conseguenza del loro canto: e non può essere altrimenti, e sino a tanto che essi vogliono ostinatamente, e per spirito gretto e locale, restare ligi al loro *Germanenthum* vocale. Lilli Lehmann ha ben ragione di esclamare che i cantanti, i critici, i *Kapelmeister* tedeschi non hanno imparato mai ad udir come debbasi cantare, e che questi ultimi, non curandosi se sul palcoscenico venga cantato o no (s'intenda pure *intuonato*), sono pienamente soddisfatti allorchè la loro orchestra faccia abbastanza rumore e frastuono (2). Ma la Lilli Lehmann — e per stirpe, educazione e carriera — non appartiene certamente al suddetto indirizzo campanilistico. È una cantante internazionale e giudica di teatro e di canto da un punto di vista elevatissimo, amplio e sereno. Qui crediamo di aver toccato al cuore della questione. Sino a tanto che in Germania ed in Italia non sia possibile di elevarsi a

(1) Nel " *Signale* „, N. 2, 1908.
(2) Nel " *Berliner Lokal Anzeiger* „, in una lettera aperta.

quel punto, ogni progresso evolutivo dell'arte vocale per quelle nazioni — che è quanto dire per le nazioni di origine tanto germanica che romana — verrà continuamente sbarrato, impedito. Ciascuna razza rimarrà, forse, per molto tempo ancora, con l'estrinsecazione vocale monca, adeguata soltanto alla propria natura, al proprio istinto; estrinsecazione che dalle nazioni miste — vogliamo intendere gl'innesti germanico-romani come gl'Inglesi, gli Americani e colonie, — verrà giudicata con minor o maggior favore a seconda del vento instabile che spira dal polo magnetico ed originale del *Romerthum* o del *Germanenthum*. Un tale giudizio ci sembra appunto quello dell'americano W. J. Henderson.

Il mio articolo " Giulio Stockhausen e la scuola del Canto Artistico ", che Ella sì cortesemente ha accettato di pubblicare, tenta di risolvere la parte tecnica della questione.

Con tutta stima, mi creda

Chicago, li 12 febbraio 1908.

Di Lei dev.mo: Carlo Somigli.

Egregio Signor Bocca,

Credo necessario di aggiungere alcune linee sulla questione " *Germania non cantat* ", della quale le comunicai in una precedente le mie opinioni in riguardo.

L'ultima replica sulla medesima dell'americano W. J. Henderson critico del " *Sun* " e *Maestro di canto* in New York, diretta ed apparsa nel " *Signale*, del 18 marzo, è di un contenuto poco edificante. Il suo stile è cortigianesco per i Germani ed alquanto disprezzante od almeno non equanime per noi Latini. Egli, si comprende benissimo, scrive in questo stile onde scancellare in Germania l'impressione della sua prima ed acerba critica sui cantanti tedeschi che egli adesso, per renderla insignificante il più possibile, chiama " *Randbemerkungen* " (annotazioni di margine). Come sino a poco fa è successo pur troppo, il sig. Henderson non si immaginerebbe mai che i suoi propositi ossequiosi di pentimento giungessero agli orecchi francesi ed italiani. Per porgere evidenza del nostro dire ecco alcune citazioni della sua replica: " Deutsche Musik hat die Herrschaft in America. Während man in unseren Opernhäusern viele italienische und französische Opern zu hören bekomm, besteht doch der innere Zirkel wirklicher Musikfreunde aus den Verehrern von Bach, Beethoven, Mozart, Schubert. Schumann, Brahms und Wagner. Die " stars " dieses höchsten musikalischen Zirkels sind gegenwärtig Mahler und Muck, nicht aber Enrico Caruso und Luisa Tetrazzini " (1).

Prescindendo dalle ragioni culturali e beneficiali del dramma e commedia musicali molto più imperiose di qualunque altro genere di musica, puossi escogitare una trovata più machiavellistica di questo parallelo fra Mahler e Muck, due dirigenti di orchestra più che altro di musica istrumentale e due esclusivi *virtuosi* di canto quali Caruso e la Tetrazzini? Se qui abbiamo una prova di acuta e sofistica intelligenza, ad essa però fa difetto il comun senso e segnatamente larghezza, nobiltà e ..... generosità di apprezzamento critico.

Appresso egli dice parlando del " *Tristan und Isolde* " " und wenn ich das Werk in Deutschland höre, wünsche ich dass das Land Wagners unsere

---

(1) " La musica tedesca tiene il primato in America. Mentre nei teatri d'opera noi udiamo molte opere francesi ed italiane, l'intimo, l'intrinseco (cioè il più importante) circolo dei veri amici della musica però consiste degli ammiratori di Bach, ecc. Le " stars " di questo circolo, musicale al più alto grado, sono presentemente Mahler e Muck e non Enrico Caruso e Luisa Tetrazzini ".

Sänger hätte „ (1). Quell' " unsere „ (nostri) è di un'ambiguità sconcertante. Intende egli cantanti americani? Impossibile, perchè l'America sino al presente, e tolto sempre le eccezioni, non possiede cantanti di *Opera*. Piuttosto domandiamo: ma i cantanti che eseguiscono le opere di Wagner in America non sono per la più parte tedeschi, e quelli appunto che nella primavera ed autunno cantano in Germania ai principali *Festivals* e nei teatri di Bayreuth e Monaco di Baviera ecc., quelli stessi che provocarono la prima e già famosa critica delle " *Randbemerkungen* „? L'inconseguenza del ragionamento è abbastanza palese. Ma soffermiamoci un po': poniamo da parte le questioni di affinità di razza e le attenuanti diplomatiche, togliamo pure via il velo dell'ambiguità e la frase ci apparirà chiara e distinta nella forma seguente:

" Quando io ascolto l'opera in Germania mi auguro che la terra di Wagner giunga presto ad avere dei cantanti come quelli che in America (e si potrebbe aggiungere anche Londra) eseguiscono le opere di repertorio cosmopolita (cantanti internazionali).

Che il sig. H. nell'intimo circolo del suo " *brain* „ la pensi così, ce lo addimostrano benissimo le parole sue, talvolta ancora avvolte nell'ambiguità, con le quali egli chiude la sua replica e che sarà facile a Lei di accertare; combaciano del tutto con la mia opinione conclusiva direttale nella lettera precedente;

" Wenn entweder eine deutsche oder eine amerikanische Opernbühne (si comprende, in questa replica non esistono al mondo che il teatro d'opera tedesco e quello americano.... che non esiste ancora) alle die Elemente die auf beiden zu finden sind, vereinigen könnte dann, das glaube ich, wahrhaftig würden wir eine ideale Wagner-Interpretation erreichen „.

Sì, — e si dica per *tutti* — dobbiamo cercare di amalgamare, fondere insieme i *migliori* elementi dei teatri tanto latini che germanici ed allora giungeremo ad ottenere una interpretazione, sia essa wagneriana, verdiana, mozartiana, spontiniana, meyerbeeriana, gluckiana, beethoveniana, ecc. ecc., *veramente ideale*.

Mi creda con tutta stima

Chicago, 21 aprile 1908.

Suo dev.mo: CARLO SOMIGLI.

*** In seguito all'appello delle Donne Italiane e del lavoro della signora *E. Adaïewsky* intorno al *Folk-lore Italiano*, letto nell'adunanza del 27 aprile al 1° Congresso delle Donne a Roma (Sezione: Letteratura, Stampa, Musica e Canto, sotto la presidenza di *Dora Melegari*, relatrice Contessa *Teresina Franchi-Tua*, lettrice *Teresita Guazzeroni*) fu votato con applausi e ad unanimità il seguente ordine del giorno:

" Che da un sodalizio di volonterose venga raccolto il proprio capitale
" di Melodie e Canzoni che costituiscono il folk-lore musicale nazionale,
" come si è fatto per le poesie popolari, evitando la dispersione di un
" caratteristico e prezioso tesoro d'arte „.

*** Per invito di alcuni bibliotecarî dell'Italia Centrale, in occasione delle feste frescobaldiane, si riunirono a Ferrara, negli ultimi giorni dello scorso maggio, varî musicografi d'ogni paese d'Italia. Vi fu costituita una

---

(1) E quando io ascolto l'opera in Germania mi auguro che la terra di Wagner possegga i nostri cantanti.

Società secondo l'intonazione cercata dai promotori, e precisamente collo scopo di allestire l'elenco bibliografico del patrimonio musicale che ancora si conserva, più o meno ignorato, nelle nostre biblioteche pubbliche e private. Si votò l'adesione alla *Società Internazionale di Musica*, coll'incarico alla Presidenza (Gasperini, Bonaventura, Vatielli) di trattare affinchè la Società fondata a Ferrara diventi *Sezione Italiana* di essa.

Crediamo che sull'avvenire della Società dei musicografi italiani avrà moltissima influenza il concorso del Ministero della Istruzione Pubblica, che solo renderà possibile e proficuo agli studiosi il lavoro progettato.

Necrologie.

⁂ Nel fascicolo ultimo, a fidanza d'un periodico musicale di Lipsia, annunciammo la morte dello scrittore Rudolf von Prochaska: ora la notizia vien dichiarata erronea; auguri dunque di lunga vita!

⁂ A Torino, Gaetano Foschini, in età d'anni 71, che per molti anni insegnò al Liceo musicale.

⁂ A Milano, Gaetano Coronaro, nato in Vicenza nel 1852; scrisse alcune opere teatrali, e fin dal 1879 insegnava al Conservatorio.

⁂ A Roma, la cantante Clara Novello, divenuta contessa Gigliucci. Nacque a Londra nel 1818.

⁂ A Berlino, Joseph Sucher, direttore d'orchestra.

⁂ A Parigi, Ludovic Halévy, autore drammatico, che in collaborazione con H. Meilhac scrisse molti libretti d'opera.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Andreoni A., *Breve metodo teorico-pratico di canto ambrosiano.* Milano, A. Bertarelli e C. In-8°. L. 1,50.

Annuario del R. Istituto musicale di Firenze, vol. III. Firenze, Tip. Galletti e Cocci. In-8°.

Consolaro M., *Discorso commemorativo sulla vita e sulle opere di G. Verdi.* Milano, Unione Tipografica. In-16°.

Perchiazzi G., *Sull'incremento dell'arte musicale nella città di Potenza.* Potenza, Tip. C. Spera. In-8°.

Semeria G., *Per l'inaugurazione del Liceo musicale Beniamino Cesi*: parole. Genova, Tip. Montorfano e Valcarenghi. In-8°.

FRANCESI

Calvocoressi J. D., *Moussorgsky.* Paris, Alcan. In-8°. Fr. 3,50.

Canudo R., *L'homme* (Psychologie musicale des civilisations). Paris, Sansot. In-18°. Fr. 3,50.

Hantich H., *La musique tchèque.* Préface par J. Combarieu. Paris, Nilsson. In-8°. Fr. 6.

Hill W. H., *Antoine Stradivarius. Sa vie et son œuvre.* Paris, Fischbacher. In-4°. Fr. 60.

Kufferath M., " *Salomé* ". Poème d'O. Wilde, musique de R. Strauss. Paris, Fischbacher. In-16°. Fr. 2,50.

Lalo C., *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique.* Paris, Alcan. In-8°. Fr. 5.

Laloy L., *Rameau.* Paris, Alcan. In-8°. Fr. 3,50.

Michel H., *La Sonate pour clavier avant Beethoven.* Paris, Fischbacher. In-8°. Fr. 4.

Rolland R., *Musiciens d'aujourd'hui.* Paris, Hachette. In-16°. Fr. 3,50.

Schuré E., *Femmes inspiratrices et poètes annonciateurs.* Paris, Perrin. In-16. Fr. 3,50.

TEDESCHI

Albert A. G., *Moderne " Berliner " Gesanpädagogen*. Berlin. R. Rühle-Zechlin. In-8°.

Andro L., *Lilli Lehmann*. Berlin, Harmonie.

Bartels A., *Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817-1907*. Weimar, H. Böhlan's Nachf.

Battke M., *Elementarlehre der Musik*. Berlin, Gross-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg.

— *Primavista. Eine Methode, vom Blatt singen zu lernen*. Berlin, Vieweg.

Bertsch A., *Weihnachtführer durch die dramatische u. musikalische Festpiel-literatur*. Stuttgart, Buch. der ev. Gesellschaft.

Brenner A., *Uebungsmaterial f. den Unterricht in der Harmonielehre*. Freising, F. P. Datterer.

Chop M., *Richard Strauss " Salome "*. Universal Bibliothek.

— *Frederik Delius*. Berlin, Harmonie.

Finck H. T., *Edvard Grieg*. Stuttgart, C. Grüninger.

Garsó S., *Schule der speziellen Stimmbildung auf der Basis des losen Tones*. Berlin, Vieweg.

Gedalge A., *Lehrbuch der Fuge*. Braunschweig, H. Litolff.

Gorter R., *Dem lebendigsten Toten. Eine Erinnerungsschrift zu R. Wagners 25. Todestag*. Hannover, A. Nagel.

Hennings J., *Geschichte der Singakademie zu Lübeck (1832-1907)*. Lübeck, J. Carstens.

Jahrbuch, kirchenmusikalisches, 21. Jahrg. Begründet v. Dr. F. X. Haberl, hrsg. v. Dr. K. Weinmann. Regensburg, F. Pustet.

Keller O., *Illustrierte Geschichte der Musik. 3.* Aufl. München, A. H. Müller.

Musikbuch aus Oesterreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Oesterreich u. den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Wien, C. Fromme.

Naumann E., *Illustrierte Musikgeschichte*. 2. Aufl. Stuttgart, Union.

Riemann H., *Kleines Handbuch der Musikgeschichte*. Leipzig, Breitkopf.

Rutz O., *Neue Entdeckungen v. der menschlichen Stimme*. München, C. H. Beck.

Schäfer T., *Jean Louis Nicodé*. Berlin, Harmonie.

Scheidemantel K., *Stimmbildung*. Leipzig, Breitkopf.

Schubert F. L., *Musikalische Formenlehre*. 3. Aufl. v. K. Kipke. Leipzig, C. Merseburger.

Schütz R., *Praktische Einführung in das Verständnis der musikalischen Grund-formen*. — Franckenberg, C. G. Rossberg.

Starke H., *Physikalische Musiklehre*. Leipzig, Quelle u. Meyer.

Strauss M., *Inhalt u. Ausdrucksmittel der Musik*. Berlin, Vieweg.

Thayer A. W., *L. van Beethovens Leben*. 4 Bd. Leipzig, Breitkopf.

Wagner R., *An Eliza Wille.* 15 Briefe. Berlin, Schuster u. Loeffler.

— *Entwürfe zu: Die " Meistersinger v. Nürenberg, Tristan u. Isolde, Parsifal ". Mit e. Einführg. v. H. v. Wolzogen.* Leipzig, C. F. W. Siegel.

— *An Minna Wagner.* 2 Bde. Berlin, Schuster u. Loeffler.

Werdegang u. Erlebnisse e. Orchester-Musikers, v. him selbst erzählt. Leipzig, C. F. Kahnt.

Wiltberger C., *Kurzer Leitfaden f. den kirchenmusikalischen Unterricht in theologischen Lehranstalten.* Bonn, P. Hanstein.

Wohlfahrt H., *Katechismus der Harmonielehre.* Leipzig, C. Merseburger.

INGLESI

Baughan E. A., *Ignaz Jan Paderewski.* London, Lane. In-8°.

Oldmeadow E., *Great musicians.* Illustr. London, Richards. In-8°.

Racster O., *Chats on Violincellos.* London, Lawrie. In-8°.

Röckl S., *What does R. Wagner Relate concerning the origin of His Musical Composition of the Ring of the Nibelungs? Compiled from Epistolary Utterances of the Master.* Leipzig, Bretkopf.

Rolland R., *Beethoven.* London, Drane. In-12°.

Stubbs G. E., *The adult male alto, or Counter Tenor Voice.* London, Novello. In-8°.

Sykes T. P., *The Teachers Manual of School Music Advanced course.* London, Simpkin. In-8°.

Wagnalls M., *Stars of the Opera.* Revised and enlarged ed. London, Funk. u. Wagnalls. In-8°.

Wallace W., *The Threshold of Music. An Inquiry into the Development of the Music Sense.* London, Macmillan. In-8°.

Weingartner F., *On the performance of Beethovens Symphonies.* Leipzig, Breitkopf.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Chaix Charles. — Op. 1. *Six Chorals figurés pour Orgue.* — Leuckart, F. E. G.

Scritti con gusto in uno stile facile e melodico.

Ricci Signorini A. — " *Atala* „ di *F. De Chateaubriand.* Illustrazioni sinfoniche; riduzione per pianoforte. — Bologna, C. Venturi.

Gli episodi illustrati sono sei: *L'apparizione* — *La fuga* — *Nel deserto* — *La canzone* — *L'uragano* — *Il dramma.* È una musica a programma non troppo spezzata nell'elaborazione tematica, di costruzione chiarissima nei singoli pezzi, mentre che l'opera complessiva riceve unità dai principali motivi conduttori. Con dispiacere siamo costretti ad una critica evasiva, perchè sarebbe imprudente giudicare dalla riduzione per pianoforte, dove l'idea melodica è spesso accompagnata da arpeggi o tremoli; tanto più che il compositore sa in alcune pagine, come *La fuga*, *L'uragano* — che sono fra le buone e di non dubbia musicalità — trattare lo stile polifonico con quella libertà consentita dallo stile orchestrale. Limitiamoci dunque a poche e generiche osservazioni: in quanto a pensiero il Ricci Signorini riesce più volte a cattivare l'uditore; nelle tendenze e nello stile sono segni evidenti, comuni a tutti i giovani, di immaturità nel fare della grande arte: cioè la tendenza al magniloquente che si esplica in quel dato tipo melodico, caro agli *operisti* italiani, il quale — secondo certa brava gente e certi critici da gazzette — dovrebbe essere il solo vero stile italiano. Si sente però che il nostro compositore si sforza di reagire — p. es. nel principio dell'ultimo episodio — col far valere le sue qualità di armonista. Infine ricordiamo che la critica dev'essere indulgente riguardo a saggi di musica sinfonica di maestri italiani, nè si ha da imputare ai singoli artisti l'ibridismo cui sono trascinati: occorre un rinnovamento completo nella nostra coltura musicale.

De Guarnieri Francesco. — *Sonate pour piano et Violon.* — Venezia, E. Sanzin et C.

Il De Guarnieri ha calore nella melodia: il che unito alla sobrietà nell'armonizzare rende amabile la composizione; vero è che nel primo tempo, e così nel Rondò, un contrasto più evidente nel carattere dei motivi avrebbe aggiunto il pregio della varietà nei diversi momenti dell'opera.

Gernsheim Friedrich. — Op. 78. *Concert für Violoncello mit Orchester oder Pianoforte.* — Leipzig, Rob. Forberg.

Lo stile è piuttosto da conservatore; abbastanza piacevoli le idee, che però agiscono isolatamente; manca all'opera totale la forza sufficiente di suggestione.

Haas Josef. — Op. 12. *Sonate für Orgel (C moll).* — Leipzig, Rob. Forberg.

Ammiriamo il sentimento aristocratico dell'arte che si palesa nella composizione, il temperamento insolito vigoroso dell'artista che si esplica nella massima ricchezza dei mezzi d'espressione fino al termine consentito dal pensiero inspiratore; ammiriamo nell'opera d'arte l'esubéranza di vita nella Fantasia, la gentilezza dell'Intermezzo, la solidità di costruzione della Fuga condotta senza un momento di debolezza sino al punto culminante: ecco un artista giovane che s'impone. A lui arrivi la nostra parola di saluto, se pur essa può aggiungere qualche cosa alla soddisfazione di certo provata dal maestro illustre Reger, cui il discepolo riconoscente volle dedicata la sua fatica.

Queiroz J. — Op. 33. *Cançao da Rosa* (Meio Soprano). *Palavras de Romario Cruz.* — Rio de Janeiro, Vieira Machado.

Terrabugio Giuseppe. — Op. 91. *Seconda Sonata in tre tempi per Organo.* — Milano, A. Bertarelli & C.

Ad ogni parte della sonata il compositore dà un titolo: *Lux aeterna* — *Requiem aeternam* — *In Paradisum.* E questo sa forse di pretesa: non già che la musica sia senza valore, ma le fa difetto il carattere fondamentale, l'intimità del pensiero: è piuttosto una piacevole e brillante improvvisazione.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

MEMORIE

Essai

sur les origines de la musique descriptive.

(*Suite*, V. vol. XIV, fasc. 4°, pag. 725, ann. 1907).

II.

Dès les XIVe et XVe siècles, le principe de la musique descriptive se trouve donc admis par les contrapuntistes, qui s'ingénient à le mettre en pratique par des procédés d'imitation directe. Quelles que soient la naïveté, la timidité, ou la maladresse de leurs procédés réalistes, ils en conçoivent l'application à tous les sujets dont s'empareront les maîtres du XVIe siècle : bruits de guerre, rumeurs populaires, chasse, chant des oiseaux ; il reste à Clément Jannequin et à ses rivaux le soin de reprendre tout cela, et de le créer à nouveau, en amenant ce qui n'était qu'ébauches réduites et modelages indécis, à l'état de véritables œuvres d'art.

Entre tous les musiciens du XVIe siècle, Jannequin reste personnellement l'un des plus mystérieux. C'est vers 1528 qu'il apparaît subitement, avec un livre de chansons, imprimé sans date, sans dédicace, sans la moindre indication d'origine, de fonctions, de résidence, chez Pierre Attaingnant, à Paris. Trente ans plus tard, quelques mots placés dans une épitre dédicatoire enseignent qu'il se trouvait, en 1559, « en pauvre viellesse vivant » (1). Sa patrie, ses emplois,

(1) Ce passage de la dédicace de ses *Octante-deux psaumes* " à la reine de France " a été cité par Fétis, *Biographie des Musiciens*, t. IV, p. 423, qui n'a d'ailleurs pas donné le document entier, non plus que l'indication du lieu où il en avait pris connaissance.

la durée de sa vie, l'époque de sa naissance et celle de sa mort, énigmes que tout cela. Sans doute, son assiduité à chanter les victoires françaises, — Marignan, Boulogne, Metz, Renty, — montre en lui un sujet, peut-être un serviteur, de François Ier et de Henri II; mais ce que l'on a pu atteindre jusqu'ici des comptes royaux ne renferme aucune trace de son nom. Il se peut qu'il ait été attaché à la maison d'un seigneur secondaire: à cette époque un musicien, quels que fussent son talent et ses succès, restait un très petit personnage, dont les œuvres se répandaient sans que l'on fît grande attention aux circonstances de sa vie. Rien n'est venu appuyer l'hypothèse de Fétis, qui, se basant sur le lieu d'édition de quelques recueils d'œuvres de Jannequin, supposait qu'il demeurait à Lyon: le nombre est bien plus grand des compositions et des livres entiers qu'il fit paraître à Paris, et c'est à tout le moins là qu'il vivait en 1559, lorsqu'il surveillait lui-même la réimpression de ses principales chansons descriptives, dans le *Verger de musique.*

A peine oserait-on conclure absolument, d'après deux de ses dernières œuvres, qu'il était huguenot (1): car le fait d'avoir mis en musique une série de psaumes traduits en français (2) était alors commun à beaucoup de compositeurs et n'impliquait pas de leur part une adhésion effective à la Réforme. A plus forte raison faut-il écarter la proposition bizarre de Sterndale Bennett, qui a cru Jannequin juif, parcequ'il avait écrit des pièces à quatre parties sur une paraphrase en vers français des *Proverbes de Salomon* (3). A la

(1) C'est l'opinion de Fétis, qui a naturellement été adoptée avec empressement par O. Douen, dans son livre sur *Clément Marot et le psautier huguenot*, t. II, p. 15. Cette opinion s'appuie sur les *Octante-deux psaumes* et les *Proverbes de Salomon* mentionnés ci-après. On doit remarquer que les rédacteurs de *la France protestante* n'ont pas fait place à Jannequin dans leur recueil.

(2) Nous n'avons pu découvrir aucun exemplaire de ce livre de *Octante-deux psaumes*, que Fétis paraît avoir vu, et dont M. Douen répète le titre, avec la note " communication de G. Becker ", sans indiquer davantage en quel lieu s'en trouve un exemplaire.

(3) J.-R. Sterndale Bennett, art. Jannequin du *Dictionary of music and musicians*, de sir George Grove, 2e édit., 1906, t. II, p. 526. Il est regrettable que tout cet article n'ait pas été refondu pour la 2e édition. — L'ouvrage ici visé a pour titre: *Proverbes de Salomon, mis en Cantiques et rime Françoise, selon la vérité Hebraïque; nouvellement composés en Musique à quatre*

vérité, les compositions religieuses sont très rares dans l'œuvre de Jannequin. On n'y mentionne qu'un seul motet (1) et deux messes seulement, qui sont des arrangements de deux de ses chansons (2); le livre de psaumes et le livre de proverbes qui viennent d'être cités: et en face de ce lot très limité de pièces liturgiques ou seulement édifiantes, une série de plus de deux cents chansons profanes (3).

---

parties, par M. Clement Ianequin, imprimés en quatre volumes. A Paris, de l'imprimerie d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1558. Avec privilege du Roy pour dix ans. In-8° obl. — Bibl. Nat. de Paris, le ténor seul; British Museum, la basse seule.

(1) *Congregati sum*, à 4 voix, en deux parties, dans le *Liber Cantus trigenta*, de J. de Bulghat, Ferrare, 1538. — Voyez Eitner, *Bibliographie der Musiksammelwerke*, p. 42 et 642.

(2) D'après une assertion de Fétis, des messes de Jannequin auraient existé en manuscrit à la chapelle pontificale. C'est d'après un imprimé de 1540, mentionné ci-après, et non d'après un ms., que Baini, dans sa biographie de Palestrina, t. I, p. 140, note 226, avait pu citer la messe sur *la Bataille*: Fétis transforma ce titre unique en " plusieurs messes ", et Sterndale Bennett est parti de là pour conjecturer que Jannequin avait été chantre de la chapelle pontificale. C'est ainsi que l'on a longtemps écrit, et que l'on écrit encore quelquefois, l'histoire des maîtres du XVI^e siècle! — Les deux seules messes connues de Jannequin sont celles sur *la Bataille* et sur *l'Aveugle Dieu*: I. La messe *la Bataille* parut dans le *Liber decem missarum* imprimé à Lyon par Jacques Moderne en 1532 et en 1540; pour la 1^ere édition, que n'ont connue ni Fétis, ni Eitner dans sa *Bibliographie*, voyez le *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale in Bologna*, vol. I, p. 30; pour la seconde, qui existe à la bibl. imp. de Vienne et à la chapelle pontificale, voyez Schmid, *Petrucci*, p. 255; Eitner, *Bibliographie*, p. 60; Haberl, *Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives*, Leipzig, 1888, p. 51. Une 3^e édition, faite en 1560 par Ludwig Senfl, a été décrite par M. Roth, d'après l'exemplaire de la bibl. de Wiesbaden, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. XXIV, 1892, p. 158. Une copie, incomplète de la fin, se trouve dans le ms. 15950 de la bibl. imp. de Vienne. — II. La messe sur *l'Aveugle Dieu* fut imprimée à Paris, en 1554, par Nic. Duchemin, dans le recueil: *Missae duodecim*, etc. Voyez Eitner, *Bibliographie*, p. 131. Elle existe en copie dans le ms. 93 de la bibl. de la ville de Breslau. Voyez Bohn, *Die musikalischen Handschriften... der Stadtbibliothek zu Breslau*, p. 108. — La chanson de Jannequin sur laquelle cette messe était composée avait paru en 1551 dans le *Neuvième livre de chansons nouvelles*, de *Duchemin*. V. Eitner, *Bibliographie*, p. 120.

(3) Malgré leur étendue, les listes données par Eitner dans sa *Bibliographie*, pp. 641-647 et dans son *Quellen-Lexikon*, t. V, pp. 273-274, sont encore incomplètes.

8. (1551) — Tenor | Cinqviesme livre du recveil | contenant quatre excellentes chansons anciennes, Intitulées | Le chant des oyseaux | Le chant de l'Alouette | Le chant du rossignol | La Guerre | Plus | Deux aultres chansons nouvelles faictes sur | La prinse & Reduction de Boulongne | Plus. La Meusniere de Vernon | Le tout, en musique, à quatre parties, en quatre volumes: | De la composition de M. Clement Ianeqvin, | excellent musicien | Avec privilege du Roy pour six ans | De l'imprimerie de Nicolas Du Chemin, à l'enseigne du | Gryphon d'argent, rue S. Jean de Latran à Paris | 1551.

L'adresse et la date sont répétées " in fine ".

Bibl. Nat. de Paris, supérius et ténor. — Bibl. roy. de Berlin, ténor.

9. — (1555) Premier livre des inventions musicales de Clement Jannequin contenant la Guerre, la bataille de Metz, la jalousie, le tout en cinq parties. Nouvellement reveu et corrigé, et imprimé à Paris, le 13 juillet 1555. De l'imprimerie de Nicolas Du Chemin.

Bibl. de Stockholm, supérius. — Vente Revoil, bassus (1).

10. — (1555) Second livre des inventions musicales de Clement Jannequin contenant le chant des oyseaux, le chant de l'alouette, le chant du rossignol, la prise de Boulogne, la reduction de Boulogne, la meunière de Vernon, Un jour voyant herbes et fleurs. Le tout à quatre parties. Imprimé à Paris le 25 août 1555. De l'imprimerie de Nicolas Du Chemin.

Vente Revoil, bassus (2).

11. — (1555) Le caquet des femmes, à cinq parties, composé par Clement Jannequin. Nouvellement reveu et corrigé. A Paris. De l'imprimerie de Nicolas Du Chemin.

Bibl. de Stockholm, supérius. — Vente Revoil, bassus (3).

---

(1) Ce titre est donné par Brunet, *Manuel du libraire*, 5e édit., t. III, p. 498, d'après l'exemplaire de la vente Revoil, et par Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. VI, p. 273. — Fétis, qui a d'ailleurs confondu l'ordre des publications de Jannequin, a donné d'après Gerber un titre inexact des *Inventions musicales*, avec la date 1544, impossible à justifier, puisque le premier livre renferme une chanson relative à la bataille de Metz, qui n'eut lieu qu'en 1554, et le second livre une pièce analogue sur la prise de Boulogne, qui s'accomplit en 1549.

(2) Brunet, *Manuel*, loc. cit.

(3) Brunet, *ibid.* — Eitner, *Quellen-Lexikon*.

12. — (1555 ?) La Vennerie, autrement dit la Chasse... A Paris... Nic. Du Chemin.

Vente Revoil, bassus (1).

13. — s. d. (1555 ?) Le difficile des chansons, premier livre contenant vingt-deux chansons nouvelles à quatre parties, en quatre livres, de la facture et composition de maistre Clement Jannequin. A Lyon, par Jacques Moderne.

Ce recueil contient, sous le n° 17, *la Guerre*.
Un exemplaire se trouvait en 1839 à la librairie Techener (2).

14. — (1559) VERGER DE MVSIQVE CON- | tenant partie des plus excellents labeurs de M. C. Ianequin, à 4 & 5 parties | nouvellement imprimé en 5 volumes, reveuz & corrigez par lui mesme. | PREMIER LIVRE | TENOR | A PARIS | De l'imprimerie d'Adrian Le Roy, & Robert Ballard, Imprimeurs du Roy | rue S. Jean de Beauvais, à l'enseigne Sainte Genevieve. 1559. | Auec privilege du Roy pour dix ans.

In 8 obl. — Bibl. Nat. de Paris, le ténor seul. — Londres, British Museum, ex. complet.

Le recueil contient: *Le chant des oiseaux*; *le chant du rossignol*; *le chant de l'alouette*; *la prise de Boulogne* (en deux parties); *la bataille* (escoutez tous, gentilz galloys) à 4; *la bataille de Metz* (en 2 parties); *la bataille* " avec la 5e partie ajoutée par Verdelot sans y rien changer "; *le caquet des femmes*, à 5; *la jalousie*; *la chasse*; *la bataille de Renty*.

Nous nous occuperons plus loin des transcriptions instrumentales des chansons pittoresques de Jannequin. Leurs réimpressions modernes en partition se présentent dans l'ordre suivant :

RECUEIL DES MORCEAUX DE MUSIQUE ANCIENNE exécutés aux concerts de la Société de musique vocale religieuse et classique fondée à Paris en 1843 sous la direction de M. le prince de La Moskowa, Paris, Pacini, in 8, s. d. — Tome V, p. 13, la Bataille de Marignan; tome XI, p. 333, le Chant des oiseaux (3).

---

(1) BRUNET, *ibid.*

(2) Cet exemplaire a été vu et mentionné par KASTNER, *les Chants de l'armée française*, Paris, 1855, in-4°, p. 35, et par BRUNET, *Manuel du libraire*, Supplément, t. II, p. 707.

(3) Dans cette édition, les textes littéraires et musicaux ont subi d'importants changements, qui ne permettent d'y recourir qu'avec méfiance.

Collectio operum musicorum batavorum saeculi XVI, edidit F. Commer. Berlin, Trautwein, in fol. — Tome XII, p. 1, les Cris de Paris; p. 85, la Bataille, à 5 voix (avec la 5e voix ajoutée par Verdelot); p. 104, la Chasse du lièvre (anonyme dans le Dixième livre, de Susato, 1545).

Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française, éditions publiées par M. Henry Expert..... (1) 7e livraison, Chansons de maistre Clement Jannequin (réimpression textuelle et intégrale du livre publié vers 1528 par Attaingnant, catalogué ci-dessus sous le n° 1), Paris, Leduc, in 4, 1898.

Anthologie chorale, publiée par M. Henry Expert. Supplément aux Maîtres Musiciens de la Renaissance Française. Édition avec clefs usuelles et transpositions à l'usage des chœurs modernes, Paris, Leduc, in 4, 1900. — N° 170, *Le Chant des oiseaux*; n° 182, *La Guerre* (la Bataille de Marignan).

Clément Jannequin. *Trois fantaisies vocales à quatre voix. Le chant des oiseaux. La Bataille de Marignan. Les cris de Paris,* édition populaire annotée par Ch. Bordes, Paris, bureau d'édition de la Schola cantorum, in 4 obl., s. d.

De toutes les chansons descriptives de Jannequin, on voit par la liste précédente que *la Guerre*, appelée aussi *la Bataille*, ou *la Bataille de Marignan*, *la Bataille française*, *la Défaite des Suisses* (2), était, dès le XVIe siècle, la plus connue. Le brillant fait d'armes qu'elle célébrait avait eu lieu les 13 et 14 septembre 1515, dans la première année du règne de François Ier, auquel il avait assuré la conquête du Milanais. Il y a toute apparence que Jannequin n'avait pas attendu longtemps pour en consacrer le souvenir dans sa com-

---

(1) Pour toutes les pièces qui figurent dans les éditions de M. Henry Expert, nous nous servirons continuellement ci-après de ces éditions dont la scrupuleuse fidélité offre l'équivalent des originaux, avec, en plus, la commodité de la lecture en partition et tous les avantages d'une admirable érudition.

(2) Dans le *Dixieme livre*, de Susato, 1545, le morceau est intitulé " la Bataille, ou la défaite des Suisses à la journée de Marignan "; une transcription pour luth, dans un ms. de la bibl. de Vesoul, l'intitule " bataille de Marignano "; une transcription allemande l'appelle " bataille française ", par opposition à la *battaglia italiana*, de Matthias Hermann.

position, et que celle-ci s'était répandue en copies, avant d'être imprimée par Attaingnant (1).

Après Burney, qui avait su distinguer l'intérêt de cette pièce, et Choron, qui l'avait fait exécuter dans les exercices publics de son école de chant, Kastner fut un des premiers musicologues qui commentèrent *la Bataille de Marignan* (2). Il en reproduisit les paroles, en s'étonnant du « mérite peu commun » qu'avait dû déployer le compositeur pour « mettre convenablement en musique » un texte « si étrange » ; et il ne lui parut « pas impossible » que Jannequin « ait eu en vue de rappeler quelques-unes de sonneries alors en usage « dans les armées, comme le *Boute-selle* et *A l'étendard !* » Ce que Kastner hésitait à supposer était un fait certain. En un temps où presque pas une composition de quelque importance ne s'écrivait sans l'appui ou sans l'obligation d'un « thème donné », et où les contrapuntistes mettaient au contraire leur amour-propre à se reprendre l'un à l'autre un même dessin mélodique, pour le traiter différemment, Jannequin n'aurait eu garde de négliger l'emploi de motifs connus, qui offraient le double avantage de fournir une base à l'édifice vocal, et de frapper l'esprit des auditeurs, en leur rappelant des séries de sons familières et d'une signification très nette.

Un autre élément de la composition de Jannequin, qui a tout-à-fait échappé aux historiens, c'est l'usage des procédés du « Quolibet » pour effectuer le mélange réaliste des images comiques avec les sentiments héroïques. Sous le titre de *Quolibet*, de *Coq à l'âne*, de *Fricassée*, les musiciens de la fin du XV^e^ siècle s'étaient souvent amusés à écrire des morceaux burlesques, qu'ils formaient de commencements de chansons, brouillés et superposés sans suite et sans rapport de sujet ni quelquefois de langage. C'était pour les contrapuntistes un jeu piquant que d'assembler ces débris disparates et de les forcer à s'amalgamer ; et c'était, pour le public, une suite de

---

(1) On n'en signale cependant aucune copie dans les quelques manuscrits du commencement du XVI^e^ siècle qui ont été conservés. Le ms. 124 de la bibl. de Cambrai, où figure la Bataille, à 4 voix, est daté de 1542.

(2) Kastner, *Manuel général de musique militaire*, Paris, 1848, in-4°, p. 93 ; *Les chants de l'armée française*, Paris, 1855, in-4°, p. 35 et suiv.

surprises bouffonnes, une excitation à ce rire intarissable, irrespectueux, démesuré, qu'avait affectionné le moyen âge et dont ne faisait point fi la société de la Renaissance (1).

Cette relation de *la Guerre*, de Jannequin, avec les traditions du quolibet explique musicalement la multiplicité des thèmes que l'on y voit se succéder et qui ne s'y développent pas rigoureusement en contrepoint. Au point de vue littéraire, elle explique aussi l'incohérence du texte, fait d'exclamations, de cris de ralliement, de refrains soldatesques, et d'onomatopées, et dont l'auteur aurait pu dire comme celui de quelques couplets militaires du même temps :

Celui qui ha faict la chanson
Est un soudart, je vous asseure (2).

N'en déplaise aux amateurs de poésie, c'était cette incohérence même, ce mélange confus de paroles interrompues et croisées, qui permettaient à Jannequin d'imprimer à son œuvre ce cachet de vie véritablement extraordinaire dont nous sommes frappés encore en l'écoutant. Que l'on songe à ce qu'aurait été, au lieu de cet entrechoquement impétueux de syllabes, une suite correctement ordonnée de beaux vers : dans un « passage du Rhin » à la façon de Boileau, les joyeuses, les intrépides petites mélodies de Jannequin se seraient englouties, congelées, comme en une mortelle Bérésina !

Il faut nous représenter, au contraire, l'effet d'un tel texte et d'une

---

(1) Nous reviendrons quelque jour sur les quolibets, dont on trouve des exemples nombreux au moyen âge et jusque vers 1550 chez les poètes, comme Marot, et chez les musiciens de toutes nationalités. Les manuscrits du XIII° au XV° siècle, et plusieurs imprimés du XVI°, en sont abondamment pourvus. Il suffira de rappeler ici les chansons à textes mélangés qui ont été publiées par MORELOT, *De la musique au XV° siècle,* notice sur un ms. de la bibl. de Dijon, Paris, 1856, in-4°, p. 21 et ex. noté n° VI; par EITNER, *Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts*, t. I, Berlin, 1876, in-8°, passim; par OTTO KADE, *Mattheus Le Maistre, niederlandscher Tonsetzer*, Mayence, 1862, in-8°, ex. notés n°ˢ 16 et 17. — C'est dans un fragment de quolibet, cité par Tinctor, que l'on a cru avoir retrouvé le prétendu texte de la chanson de *l'homme armé,* dont en réalité n'existait là que les deux premiers mots.

(2) Chanson sur le siège de Metz en 1552, publiée par LEROUX DE LINCY dans son *Recueil de Chants historiques français* (le texte seul).

telle musique sur les contemporains de François Ier, sur les chevaliers qui fréquentaient chez le roi, entre une expédition militaire et un tournoi, sur les femmes accoutumées aux récits guerriers et aux spectacles des belles joûtes :

Eux, dans l'emportement de leurs luttes épiques,
Ivres, ils savouraient tous les bruits héroïques,
Le fer heurtant le fer (1).

« Quand l'on chantoit, dit un contemporain, la chanson de *la Guerre* devant ce grand roi François, pour la victoire qu'il avoit eue sur les Suisses, il n'y avoit celuy qui ne regardast si son espée tenoit au fourreau, et qui ne se haussast sur les orteils pour se rendre plus bragard et de la riche taille » (2). Toute une époque historique revit donc dans cette chanson, une époque à la fois civilisatrice et barbare, dont nous avons quelque peine à embrasser d'un seul regard les deux faces opposées. En cédant au charme des poèmes raffinés et des musiques subtiles, nous risquons de nous isoler parmi le groupe des « intellectuels » de la Renaissance. Une œuvre telle que *la Bataille de Marignan* nous ramène dans le courant normal de la vie de ce temps, où l'on ne concevait pas que la culture des arts et le déploiement de la valeur militaire dussent mutuellement s'exclure.

La chanson de *la Guerre* est écrite à quatre voix et se divise en deux parties. La première débute par un exorde :

Escoutez tous, gentilz gallois,
La victoire du noble roy Françoys,

qui se déclame avec solennité, et s'inspire des anciennes *Passions* en musique (3), dans lesquelles le récit de la Passion et de la Mort du Sauveur était toujours annoncé d'une façon analogue par quelques

---

(1) Victor Hugo.

(2) Noel du Fayl, *Contes d'Eutrapel*, cité par Kastner.

(3) Cette remarque, qui a été faite par Otto Kade à propos de la *Battaglia Taliana* de Matthias Hermann, s'applique exactement à l'œuvre de Jannequin, qui a précédé l'autre et lui a servi de modèle. Voyez O. Kade, *Mattheus Le Maistre*, p. 17, et, pour les extraits notés de plusieurs Passions, le livre du même auteur, *Die ältere Passions komposition bis zum Jahre* 1631, Gutersloh, 1891, in-8°.

mesures préparatoires. Après ce bref appel à l'attention des auditeurs, commence la description des préparatifs de la bataille : invitation aux fifres et aux tambours de faire résonner leur musique guerrière, aux chevaliers et aux soldats de s'armer et d'enfourcher leurs montures, pour suivre le roi et l'étendard fleurdelisé. Entre les motifs employés dans cette première partie, plus d'un, qui peut s'abstraire aisément de l'ensemble, est évidemment emprunté soit à la musique et aux cris militaires, soit au chant populaire du temps. Ce dernier cas se présente entre autres pour le thème :

qui se reproduit à la fin de la même partie avec une terminaison différente :

et dont la ressemblance est sensible avec le début de la chanson mentionnée précédemment :

chanson dont le second couplet renferme aussi les mots : « Sonnez, trompettes et clairons ». Les cris et les devises qui se superposent en une polyrythmie animée, un peu avant la fin de la première partie : « Alarme ! alarme ! — Suivez Françoys, le roi Françoys, — Suivez la couronne ! » — étaient sans nul doute quelques-uns des cris traditionnels qui formaient le fond de la « noise » des combats. C'est dans la seconde partie de sa chanson surtout que Jannequin utilise cet ordre de documents musicaux. Toute l'entrée, si amusante, de cette seconde partie, est construite sur une imitation vocale des batteries de tambours, qui s'épelaient encore, quatre-vingts ans plus tard, presque sur les mêmes syllabes : où Jannequin faisait chanter « frere-le-le, lan, fan, fan » :

l'*Orchesographie* prononce « fre... tere, tan » (1):

Immédiatement après, viennent les superpositions du « boute-selle », de « à l'estendard », et d'un premier motif de sonnerie, imité sur « fa, ri, ra, ri, ra », et qui se développera plus loin. Reprenant le rythme du tambour, Jannequin l'applique à un alerte dessin mélodique, que pose le ténor et que reprennent le supérius et l'alto (2):

La mêlée devient furieuse; les réponses pressées des voix, qui s'enchevêtrent en répétant de bizarres et rudes onomatopées, — pati, patoc, pati, patoc, von, von, — imitent le fracas des coups sur les armures, les heurts terribles du corps à corps. Du milieu de ce vacarme s'élèvent de brillantes fanfares qui, en passant d'une voix à l'autre, parcourent toute l'échelle sonore, et dont l'élan communique à l'œuvre une ardeur incroyable. On retrouvera note pour note chez Matthias Hermann et plus tard chez Christophe Demant ce thème de fanfare, à coup sûr littéralement tiré des refrains militaires ou des morceaux sonnés par « les fifres et les saquebutes du roi ». Pour connaître jusqu'où Jannequin poussait l'exactitude descriptive, il faut remarquer que cette fanfare, distribuée entre les trois voix de basse, alto et supérius, s'enroule autour d'un ténor qui reproduit, sur la syllabe unique « pon, pon, pon », la batterie de tambour par-

(1) *Orchesographie et traicté en forme de dialogue*... par Thoinot arbeau, 1589, fol. 12.

(2) Le groupe initial de ce dessin forme le début du " branle couppé de la guerre ", noté au fol. 77 de l'*Orchesographie* et dont la terminaison garde également le souvenir d'un autre thème de la chanson de Jannequin: " tonnez, gros courtaux et faulcons ".

ticulière aux troupes suisses, celle que l'auteur de l'*Orchésographie* appelle « le tambour des Suysses », et qu'il rythme sur ce schéma (1):

noté par Jannequin sous la forme:

ra, la la la, ta - ri- ra - ri - ra - ri - ra rey- ne, ta - ri - ra - ri - ra - ri -

la, la, la, la la la la la la la la la la la la

pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon

ta - ri - ra - ri - ra - ri - ra - ri - ra - ri - ra, ta - ri - ra - ri - ra,

ra, la la la, ta - ri - ra - ri - ra la rey - ne, ta - ri - ra - ri - ra - ri - ra

la la la la la la la la la la la la la la

pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon pon

ta - ri - ra - ri - ra - ri - ra - ri - ra - ri - ra ta - ri - ra - ri - ra - ri - ra, ta - ri -

(1) *Orchesographie*, fol. 15 v°. — Nous réduisons les valeurs de moitié pour les ramener à la même expression que celles de Jannequin.

Aux fusées joyeuses de la fanfare reviennent bientôt se mélanger les cris de guerre:

et les syllabes imitatives, « trique, trac, patac », symbole d'un dernier et décisif assaut. Le passage du rythme binaire au rythme ternaire, en valeurs élargies, marque la fin de l'action; l'alto, qui pour un instant personnifie les troupes suisses en déroute, s'écrie dans un jargon mi-français, mi-allemand: « Escampe, toute frelore » (1), et les autres voix, très haut, très fort, très largement, proclament: « Victoire, victoire, au noble roy Françoys! »

Les récentes auditions qui ont été données de cette œuvre en ont prouvé la vitalité: non-seulement par son côté amusant et pictural, mais par le sentiment de puissance, de souplesse, d'esprit, en un mot de véritable génialité, qui s'en dégage, elle produit sur le public,

---

(1) L'*Orchesographie*, fol. 38, donne les pas, sans la musique, d'une " basse dance appelée toute frelore " qui pouvait être imitée de ce passage de la chanson de Jannequin.

toutes les fois qu'elle lui est convenablement présentée, une impression profonde (1).

Les contemporains de Jannequin ne s'y étaient pas trompés. L'œuvre avait obtenu près d'eux un succès que prouvent les éditions dont nous avons dressé la liste, l'arrangement à cinq voix de Philippe Verdelot, l'adaptation au texte de la messe (2), les transcriptions instrumentales, et les répliques ou les imitations données par Jannequin lui-même, par ses rivaux et par ses successeurs.

Le travail de Verdelot était une de ces sortes de gageures, coutumières aux maîtres du XVI[e] siècle, et par lesquelles ils se plaisaient à faire étalage de leur habileté (3). La cinquième voix qu'il joignit à « la Guerre » de Jannequin s'y ajoutait *si placet*; l'effet en parut si convenable, que le maître français lui-même l'emprunta à l'édition de Susato pour l'insérer en 1559 dans son *Verger* de musique (4). Dans cette nouvelle édition le texte littéraire avait aussi subi des modifications destinées à lui rendre de l'actualité. Au lieu des Suisses, il s'agissait de « mutins Bourguignons » et de « Hennuyers »; le nom de François I[er] avait disparu, pour faire place à la simple mention du « grand roi des Français », qui pouvait

(1) Eitner s'est étrangement trompé en disant que " sa longueur la rend aujourd'hui à peine supportable " (*Quellen-Lexikon*, t. VI, p. 274). Depuis les exécutions de Choron, dans son école, *la Bataille de Marignan* a été chantée à Paris dans l'un des concerts historiques de Fétis, puis dans les séances de la société que dirigeait le prince de La Moskowa, et à diverses reprises par les élèves de l'école Niedermeyer; en 1874, avec un succès éclatant, par la société chorale d'amateurs de M. Bourgault-Ducoudray (cfr., sur cette audition, dans la " Chronique Musicale " du 1[er] février 1874, le compte-rendu enthousiaste de Henry Cohen, accompagné d'une réduction *pour piano seul* (!!) et d'une reproduction très peu correcte du texte littéraire de la chanson). Depuis 1894, l'œuvre a été interprétée fréquemment, à Paris, en province et à l'étranger, par les " Chanteurs de Saint-Gervais ", sous la direction de M. Ch. Bordes, et, en ces dernières années, par le " Quatuor Expert ", avec une merveilleuse perfection.

(2) Cet arrangement a été mentionné dans une note précédente.

(3) Nous verrons plus loin que Claude Le Jeune soumit une autre pièce de Jannequin, *le Chant de l'alouette*, à un semblable agrandissement, et y joignit non-seulement une cinquième voix, mais un couplet tout entier.

(4) C'est sous sa forme à cinq voix que " la Guerre " de Jannequin a été réimprimée en partition par Franz Commer.

s'appliquer à Henri II ; et quelques retouches étaient encore opérées, qui effaçaient, avec les mots « Aventuriers, bons compaignons », un passage choquant du texte primitif.

Les transcriptions instrumentales de la célèbre chanson furent des réductions à l'usage du luth, qui commencèrent à paraître très peu d'années après l'apparition de l'œuvre originale. La plus ancienne de ces transcriptions (1) est celle du luthiste italien Francesco de Milano, qui parut, ainsi qu'un pareil arrangement du « Chant des oiseaux », en 1536, dans son premier livre d'*Intabolatura de leuto*, et fut réimprimé en 1546 et en 1563 (2). Dans l'intervalle avaient paru d'autres transcriptions. En 1544, Hans Neusidler avait inséré à la fois la « bataille françaîse » et sa contrepartie, la « bataille de Pavie », dans son volumineux recueil de pièces notées en tablature allemande de luth (3). En 1550, le « Chant des oiseaux » et la « Bataille » reparaissent dans le *Tabulaturbuch* de Rudolf Wyssenbach, qui était une reproduction en tablature allemande de morceaux précédemment publiés en tablature italienne (4). En 1553, on trouve la chanson de « la Guerre » avec celle de « l'Alouette » dans le *Quart livre de tabulature de guitare* de Grégoire Braysing (5).

---

(1) M. OSWALD KÖRTE (*Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, 1901, in-8°, p. 153) a publié en notation moderne, d'après le livre de chansons en tablature de luth d'Attaingnant, de 1529, une pièce intitulée " la Guerre " qui n'a point de rapports avec celle de Jannequin, et semble être plutôt un air de danse.

(2) Sur Francesco de Milano et les éditions de son livre, cf. les ouvrages de M. O. CHILESOTTI, *Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del Cinquecento*, dans la " Rivista Musicale Italiana ", vol. IX, anno 1902, p. 36 et s.; *Francesco da Milano*, dans les " Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft ", t. IV, 1902-1903, p. 382 et s.; et, pour les arrangements par ce luthiste de la " Bataille de Marignan " et du " Chant des oiseaux ", les volumes du même auteur, *Liutisti del Cinquecento*, Leipzig, 1892, in-8°, et *Saggio sulla melodia popolare del Cinquecento*.

(3) Sur les recueils de Neusidler, cf. l'article de M. CHILESOTTI, dans la " Rivista Musicale Italiana ", vol. I, 1894, p. 48 et suiv.

(4) Le livre de Wyssenbach eut deux éditions. Wasielewski, qui avait vu la première à la bibl. de Leipzig, déclarait " enfantines " et " insignifiantes " les deux transcriptions en question. Voyez WASIELEWSKI, *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert*, Berlin, 1878, p. 113.

(5) Bibl. Mazarine, à Paris.

En 1559, G.-C. Barbetta place dans son ***Premier livre de tablature de luth***, imprimé à Venise, un « pass'e mezzo sopra la Battaglia », sorte de fantaisie sur quelques motifs du morceau (1). Rappelons encore que nous avons naguère signalé deux transcriptions de la « Bataille de Marignan », d'après l'arrangement à cinq voix, contenues dans un ms. de tablature de luth daté de 1598 (2).

Combien de cordes de luth durent se rompre ou se détendre sous les doigts d'exécutants belliqueux, qui s'illusionnaient en jouant, et croyaient entendre à travers les grêles vibrations de la « chanterelle » et du « bourdon », sonner les trompettes, hennir les chevaux, crier les hommes d'armes, et pleuvoir sur les cuirasses les coups d'estoc et de taille !

D'autres instruments permettaient au moins une dépense de bruit plus conforme au sujet du morceau. L'édition sans paroles qui fut donnée dans un recueil vénitien, en 1577, de « la Bataille » et du « Chant des oiseaux », pouvait s'adapter à différentes combinaisons instrumentales (3) ; et l'orgue, pour lequel en 1583 Jacob Paix arrangea aussi « la Guerre » (4), prêtait de son côté à des effets suffisants de sonorité.

Ce qui prouvait, en même temps, que le succès de la chanson de Jannequin, son excellence, c'est que, pour rivaliser avec lui sur le même terrain, d'autres compositeurs, qui n'étaient cependant dépourvus ni d'habileté, ni d'invention, n'imaginaient pas d'autre manière de concevoir et de réaliser un tableau musical semblable. La ***bataglia taliana,*** de Matthias Hermann, mise en regard de « la Guerre », de Jannequin, en est la très intéressante réplique musicale,

---

(1) Chilesotti, *Liutisti del Cinquecento*, p. 72 et suiv.

(2) V. notre *Notice sur deux mss. de musique de luth de la bibliothèque de Vesoul*, dans la " Revue Musicale ", décembre 1901 et janvier 1902, tomes I, p. 439 et II, p. 15. Nous avons mis en regard, dans cet article, le début de la chanson de Jannequin dans sa notation vocale et dans trois versions pour le luth.

(3) Musica de diversi autori, la Bataglia francese et la Canzon delli Ucelli, insieme alcune canzoni francese, partite in Caselle per sonar d'instrumento perfetto, novamente ristampate, in Venetia, appresso di Ang. Gardano, 1577. — V. le Catalogo... del Liceo musicale di Bologna, t. III, p. 201.

(4) Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, Leipzig, 1884, in-8°, p. 129.

en même temps qu'au point de vue du contenu littéraire et politique, elle lui sert de réponse directe.

Matthias Hermann, surnommé Matteo Fiamengo, et que l'on a autrefois confondu avec Mattheus Le Maistre (1), avait succédé à Franchino Gafor dans les fonctions de maître de chapelle de la Cathédrale de Milan, le 5 janvier 1523, et s'appelait, d'après un texte des archives de cette église, « Hermanno Verecore, detto maestro Matthias Fiammengo », ou d'après le titre d'un de ses ouvrages: « Hermann Matthias Verrecorensis ». Le lieu d'origine désigné sous ces deux formes différentes n'a pas encore été identifié; mais il ne peut y avoir aucune hésitation sur sa nationalité flamande, et le fait de sa nomination à Milan, dans le moment où Lautrec et les Français venaient d'en être expulsés, suffisait à le ranger parmi les ennemis de la France. A ce titre, il devait avec empressement relever le gant jeté par Jannequin et répondre à la bataille de Marignan par une bataille de Pavie.

Comme la chanson du maître français, l'œuvre du compositeur flamand dut circuler en manuscrit avant que d'être imprimée: car c'était le 24 février 1525 que François I^er^ avait été vaincu et fait prisonnier, sous les murs de Pavie, et la plus ancienne édition aujourd'hui connue du morceau de Matthias ne fut publiée que vingt ans plus tard, en 1544, à Nuremberg, dans un recueil de Schmeltzel (2). En la même année, Neusidler en donna la réduction pour luth (3); en 1549 et 1552 parurent les deux éditions vénitiennes, intitulées: *la Bataglia Taliana, composta da M. Mathias Fiamengo, maestro di Capella del Domo di Milano. Con alcune Villotte piacevole novamente con ogni diligentia stampate et corrette.* A quattro voci.

---

(1) Otto Kade est tombé dans cette erreur, dans son livre d'ailleurs si intéressant sur *Mattheus Le Maistre, Niederländischer Tonsetzer*, Mayence, 1862, in-8°.

(2) *Guter seltsamer und Kunstreicher teutscher Gesang, sonderlich etliche kunstliche Quodlibet, Schlacht, und dergleichen, mit vier oder funff Stimmen, bisher in Truck nicht gesehen...*, Nurnberg, Petrejus, 1544. — Bibl. de Berlin et de Munich. — Cf. Eitner, *Bibliographie*, p. 86; *Quellen-Lexikon*, t. IX, p. 32; *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. III, 1873, p. 201.

(3) V. plus haut, la mention de cette transcription.

In Venetia, apresso di Antonio Gardano, 1549 (1). — Gardano, qui avait publié, cinq ans auparavant, une édition de la « Bataille » de Jannequin (2), disait dans la dédicace de ce recueil qu'ayant entendu chanter par messer Sebastiano et ses compagnons une bataille française, il s'était résolu à publier une bataille italienne « composta dall'eccelente M. Matthias » (3).

Une note de l'édition de Nuremberg (1544) assure que Matthias Hermann avait été le témoin oculaire de la bataille (4); en ce cas il devait être l'auteur des paroles en même temps que de la musique; mais, chose remarquée déjà précédemment à propos d'une réédition de la *Bataille de Marignan*, les deux éditions de la *Bataglia Taliana* présentent des divergences de textes. Dans le recueil de Schmeltzel, sont nommés Prosper Colonna et le marquis de Peschiara, dont il n'est plus question dans l'édition de Gardano: celle-ci attribue tout l'honneur de la victoire au seul duc de Milan; cette flatterie à l'adresse de Francesco Sforza s'expliquerait par la situation de Matthias à Milan: mais elle pouvait aussi être le fait de Gardano, dont l'on sait qu'il choisissait et publiait souvent sans la participation des auteurs, les pièces qui formaient ses recueils.

Quoi qu'il en soit du texte de la « Bataille italienne », la musique en est très remarquable, et si Matthias Hermann n'ajoute pas de couleurs nouvelles à celles de Jannequin, s'il emprunte même à ce dernier exactement sa palette, du moins sait-il se servir des procédés descriptifs et de plusieurs des motifs mélodiques ou rythmiques de

---

(1) De l'édition de 1549, la bibl. de Wolfenbuttel possède un ex. complet, et le Liceo musicale de Bologne les parties de ténor, alto et basse; de l'édition de 1552, on trouve à la bibl. roy. de Munich un ex. complet, à la bibl. roy. de Bruxelles les parties de Soprano, alto et basse; au Liceo musicale de Bologne, l'alto, seul.

(2) V. ci-dessus, au catalogue des éditions de Jannequin, le n° 6.

(3) Cf. le texte de cette dédicace dans le Catalogo ... del Liceo musicale, vol. III, p. 243. Le chanteur désigné par Gardano pouvait être le ténor appelé Sebastianus, en 1545, dans les registres de la chapelle pontificale. Voyez HABERL, *Bausteine für Musikgeschichte*, t. III, Leipzig, 1888, p. 125.

(4) " Matthias Herman Verrecoinsis, qui et ipse in acie miserrima quæque vidit, obiter me composuit ". Cette note a été citée par EITNER, *Bibliographie*, p. 712.

son prédécesseur, avec une telle adresse et une telle sûreté, qu'il parvient presque à créer une œuvre originale (1).

Comme Jannequin, il débute par un exorde qui invite les seigneurs italiens à écouter le récit de la victoire du duc de Milan. Les cris: « all'arm', all'arm' », le « boute-selle », l'« étendard », retentissent; des notes lourdes, répétées, imitent le bruit continu du pas des hommes et des chevaux, et le brillant thème de fanfare qu'on a vu, chez Jannequin, monter d'une voix à l'autre, résonne chez Matthias, presque sans changement, au milieu de nouveaux rythmes, de nouvelles combinaisons:

(1) Otto Kade, qui a cru reconnaître en Matthias Hermann le même artiste que Mattheus Le Maistre, a commenté la Battaglia Taliana aux pages 14 et suiv. de son livre déjà cité, et a publié dans l'appendice musical la première partie du morceau, mise en partition d'après l'exemplaire de 1552 qui est à la bibl. de Munich. — C.-F. Becker a connu la *Bataille de Pavie* par une copie datée de 1558, où elle figure sans nom d'auteur, sous le titre latin de " Conflictus ad Ticinium ", avec le texte des éditions de Gardano. Voyez C.-F. Becker, *Die Hausmusik in Deutschland*, Leipzig, 1840, in-4°, p. 41. — Kade et Becker regardaient tous deux le *Dixiesme livre*, de Susato, de 1545, comme la première édition de la *Bataille de Marignan*, et n'ont vu ni l'un ni l'autre jusqu'à quel point Matthias Hermann procède de Jannequin.

Il est impossible de ne pas, un peu plus loin, se souvenir encore de Jannequin, lorsqu'on voit Matthias adopter, — comme son prédécesseur avait fait dans le passage : « Aventuriers, bons compagnons », — un dessin en rythme ternaire, avec le premier temps appuyé, et le mouvement tout-à-coup ralenti, pour interpeller les gens d'armes. Bientôt après, les onomatopées imitatives apparaissent, « tric, trac, tof, lure, ture, lof ». Dans la seconde partie, le musicien brouille à dessein les idiomes pour dépeindre plus fidèlement un combat auquel avaient pris part des contingents français, italiens, espagnols, suisses et allemands. L'alto chante en français, puis en italien, alternativement, les deux cris de guerre « France ! France ! » et « Marco ! Marco ! », ce dernier, habituel aux troupes vénitiennes, puis des motifs tels que :

La grande gamme que Jannequin avait fait gaiement monter redescend chez Matthias, et cette descente, ce thème retourné *à l'envers* (1), survient certainement avec intention :

---

(1) Dans le second acte de " *Parsifal* ", au moment où Parsifal renverse le château de Klingsor en traçant d'un geste, avec sa lance, le signe de la croix, Wagner fait entendre dans l'orchestre le thème retourné du magicien. — Dans " *Ascanio* ", M. Saint-Saëns, ainsi qu'il a pris soin lui-même de l'expliquer, a renversé le " motif du travail " et le " motif du maître ", pour montrer " que Pagolo a travaillé en dépit du bon sens, (Voyez M. Kufferath, " *Parsifal* ", *de Richard Wagner*, Paris, 1890, in-8°, p. 263; Ch. Malherbe, *Notice sur " Ascanio ", opéra de C. Saint-Saëns*, Paris, 1890, in-8°, p. 16). Sans s'en douter, Wagner et M. Saint-Saëns reprenaient un artifice ancien des ingénieux contrapuntistes du XVI[e] siècle.

peu d'instants avant qu'on entende proférer les premiers cris de victoire :

Comme l'auteur de la *Bataille de Marignan* avait fait dire aux Suisses défaits : « Escampe, toute frelore », l'auteur de la *Bataille de Pavie* met sur les lèvres des Français une exclamation de détresse (1) :

Quoique avec cette phrase et celles qui la suivent : « Hai, poltroni, hai, bottiglioni, gl'han pur persa la giornata », l'action soit terminée, Matthias ne clôt pas ici son œuvre, et après une pause il fait recommencer une troisième partie, où se succèdent de plus belle les cris « su, su, ogni alemano, — su, alabardieri » — les lambeaux de phrases allemandes, les syllabes imitatives, les fanfares ; enfin tout cède au cri : « vittoria ! vittoria ! » et la péroraison exalte le nom du duc de Milan.

Le type fixé par Jannequin dans la *Bataille de Marignan*, imité par Matthias Hermann dans la *Bataille de Pavie*, devint tellement classique, que ce fut à peine si Christophe Demant, pour célébrer la reprise de Raab sur les Turcs, en 1598, essaya de le modifier. Son œuvre, offerte en présent d'étrennes aux magistrats de Breslau, en 1600, et imprimée la même année à Nuremberg sous le titre de

(1) A cause, peut-être, du mot " astur ", qui représente par contraction " à cette heure ", Otto Kade a imaginé de voir dans cette phrase " un texte d'origine provençale ".

Tympanum militare (1), était écrite à six voix, que pouvaient exécuter « les voix humaines et toutes sortes d'instruments », et se divisait en quatre parties successives. L'exorde débutait par une invocation à la musique, requise de fêter joyeusement cette victoire chrétienne; ensuite venait l'appel obligatoire à l'attention de l'auditoire. La description de la lutte contenait les formules habituelles, et toute sa terminaison reposait sur le thème déjà traité par Jannequin et Matthias Hermann:

L'œuvre de Demant se distinguait des précédentes par l'addition finale d'un quatrain religieux:

O Jesu Christe, dein Gewalt
Preisen wir all so mannigfalt, etc. (2).

Encore quelques années plus tard, un autre musicien allemand, Thomas Mancinus, se conformait au même modèle, et composait sa *Bataille de Sievershausen* expressément « dans le style de la *Bataille de Pavie* », — et par conséquent, de Jannequin (3).

---

(1) Une seconde édition du *Tympanum militare*, augmentée de nouveaux morceaux, parut en 1615. — Pour le titre complet et l'analyse de cette œuvre, voyez E. Bohn, *Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700*, etc., Berlin, 1883, in-8°, p. 110, et l'étude de Reinhard Kade sur Christophe Demant, dans la " Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft ", tome VI, 1890, p. 482 et p. 509.

(2) Une autre particularité est la présence, dans l'imprimé allemand, d'une seconde version abrégée du même morceau, sur des paroles latines, avec le titre: " Praelium Ungaricum, Divo Imperatori Rodolpho II decantatum ".

(3) *Die Schlacht für Sivershausen... nach Art der Schlacht für Pavia, mit vier Stimmen...* durch Thomas Mancinus, Helmstadt, 1608. — On ne connaît aujourd'hui de cet ouvrage que la seule partie d'alto, dont un exemplaire existe à la bibl. de Wolfenbüttel. Le morceau est divisé en trois parties. — Voyez Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. VI, p. 296. La bataille choisie par Mancinus était une victoire remportée en 1553 par l'électeur de Saxe sur le margrave de Brandebourg.

Le maître français, en continuant lui-même d'exploiter la veine des batailles, avait essayé d'en renouveler les formes. La pièce à quatre voix, en deux parties, qu'il écrivit sur « la prise et réduction de Boulogne », et qui fut publiée pour la première fois en 1551 (1), était une chanson sérieuse, sur deux strophes régulières de huit vers décasyllabes, qui exhortaient les habitants de Boulogne à rentrer sous l'obéissance du roi de France, Henri II, et à fêter son entrée par le bruit guerrier des canons, des fifres, des tambours, des trompettes. Aucune description réaliste ne pouvait y tenir place.

Avec la chanson en deux parties intitulée la *Bataille de Metz*, qui célébrait l'échec de Charles-Quint sous les murs de cette ville en 1552, et qui fut imprimée en 1555 (2), Jannequin tentait de concilier les deux genres, et, chose très importante à remarquer, d'associer aux voix les tambours et les trompettes. La première partie commençait par les vers :

> Or sus, branlés la teste en haut, en haut.
> Que vostre poil par grant fureur se dresse.
> Monstrez, Français, maintenant vostre adresse,
> Enflez le cueur pour frapper comme il faut.

Après avoir ensuite invoqué toutes sortes de divinités mythologiques, Neptune, Jupiter, Mars, Pluton, le texte devient descriptif et se mélange d'onomatopées : « Doubles canons, bruyez, tonnez, teu, teu, teu, brededou, flique, flaque, pati, patac », etc. C'est dans le courant de ce couplet que les instruments interviennent, séparément des voix et alternativement avec elles, le « tambour des Suisses » et les « trompettes » venant couper la chanson de courts épisodes, notés sans paroles. La seconde partie du morceau, qui abonde en effets imitatifs vocaux, ne réserve plus de place à ces brèves démonstrations de musique militaire, qui sont absentes aussi de la *Bataille de Renty* (3). Celle-ci, que Jannequin publia dans son *Verger de mu-*

---

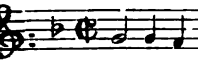
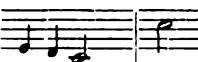
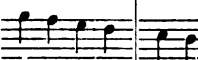
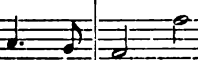
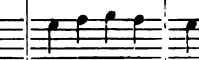
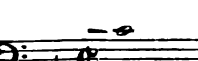
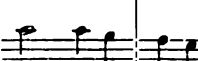
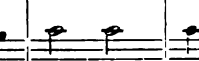
(1) Voyez ci-dessus, au catalogue, les n°s 8 et 13.

(2) Ibid., n°s 9 et 13.

(3) Nous ne contredisons pas à l'opinion d'après laquelle l'exécution des œuvres polyphoniques vocales du XVIe siècle aurait comporté quelquefois un appoint instrumental. Mais la séparation expresse, dans la " bataille de

sique, en 1559, est une chanson guerrière, une œuvre de circonstance, comme la *Prise de Boulogne* et non pas une composition descriptive. Son unique strophe, qui commence:

Branlez vos piques, soldats,
A cheval tost, mes gens d'armes,

ne manque pas de mentionner le dieu Mars, mais se termine dévotement, — chose unique parmi les batailles de Jannequin, — par une invocation religieuse:

Sus donc, prions notre Sauveur
Nous y donner telle faveur
Que le tout soit fait à sa gloire.

Jannequin vivait encore lorsque le duc de Guise reprit Calais, en 1558: ce ne fut pas lui cependant, mais Guillaume Costeley, qui composa sur ce succès des armes françaises une chanson à quatre voix, imprimée dans ses œuvres en 1570 (1). Cette pièce, intéressante surtout au point de vue historique, se divise en quatre parties suc-

---

Metz ", de Jannequin, des phrases réservées aux voix, et de celles destinées aux instruments, nous semble un argument probant pour soutenir que les œuvres où ne se remarquent pas des mentions semblables étaient des œuvres purement vocales. Si certaines réunions de musiciens les interprétaient autrement, si quelques éditeurs, pour mieux en assurer la vente, les garantissaient au titre " convenables tant aux instruments qu'aux voix ", les mélanges arbitraires qui pouvaient s'effectuer ne résultaient pas de la volonté des compositeurs, mais d'une permission tacite qu'ils étaient forcés d'accorder. Les " arrangements " de tous genres que publient de nos jours les éditeurs d'une œuvre à succès, et ceux que se permettent, de leur propre autorité, les amateurs, ne sauraient être donnés pour la règle générale de notre culture musicale moderne: ils ne sont cependant que la simple continuation des usages tolérés au XVI^e siècle, et que l'on essaie maintenant de nous représenter comme le fond des concerts de la Renaissance.

(1) L'unique exemplaire connu de la *Musique de Guillaume Costeley* est à la bibl. S^{te} Geneviève, à Paris. M. Henry Expert en a réédité une grande partie dans les livraisons 3, 18 et 19 de sa collection bien connue et plusieurs fois citée dans cette étude, *les Maîtres musiciens de la Renaissance française*. Les pièces sur " la Guerre de Calais " et " la Prise du Havre " sont aux pages 12 et 50 de la 19^e livraison. L'exemple musical cité ci-après est emprunté à la p. 15 de cette 19^e livraison.

cessives, de peu d'étendue, qui se répondent en une sorte de dialogue, où la ville de Calais prend elle-même la parole. Le morceau initial, le plus développé des quatre, offre seul quelques intentions descriptives, non pas tant dans le couplet inévitable qui invite les canons, les tambours, les clairons, à « bruire », que dans le passage où les mots « renversez les remparts » sont traduits par des gammes descendantes, — un exemple entre mille des petits procédés de « peinture musicale » usités par les maîtres du XVI[e] siècle :

Costeley écrivit encore sur la prise du Hâvre (1564) une longue pièce à quatre voix divisée en six couplets dont les textes forment également une sorte de dialogue, le premier s'adressant au roi, le suivant aux ennemis de la France, le quatrième exprimant les supplications des habitants du Havre, et la « suitte dernière » étant un chant d'actions de grâces pour la victoire obtenue.

Quelques autres batailles ne doivent pas être oubliées. Un manuscrit de la bibliothèque de l'Université de Bâle, exécuté dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, en contient deux, sans texte et sans noms d'auteurs, distinguées à la table des matières par les épithètes « la courte » et « la longue » (1), — pièces « plus simples » nous

(1) J. Richter, *Katalog der Musik-Sammlung auf der Universitäts-Bibliothek in Basel*, Leipzig, 1892, in-8°, p. 69 et suiv.

apprend M. Karl Nef, moins intéressantes que *la Guerre* de Jannequin, et ne consistant guère qu'en imitations du bruit des trompettes (1). Nous ne pouvons citer que le titre d'une « battaglia moresca », à quatre voix, en deux parties, insérée en 1546 dans le second livre de madrigaux d'Anselme de Reulx, dont on ne connaît plus que le seul *bassus*, au Liceo musicale de Bologne (2). Peut-être était-ce une pièce comique, comme la bataille villageoise de Tomaso Cimello, qui figure dans ses *Canzone villanesche*, imprimées en 1545 (3). Une « battaglia a 6 » d'Ivo de Vento, qui commence par les mots « Cando la bun caval », est mentionnée dans le premier livre des *Gregesche*, composées par plusieurs musiciens sur les poésies de Manoli Blessi, et publiées par Antonio Gardano, en 1564 (4).

Nous retrouvons, avec la « guerre marine » de Desbordes, une pièce conforme aux traditions de Jannequin. Ce morceau d'un musicien français inconnu est contenu dans le *Onziesme livre de Chansons à quatre et cinq parties de plusieurs autheurs. Imprimé en quatre volumes. A Paris. 1573. Par Adrian Le Roy et Robert Ballard.* Nous n'en connaissons que le volume de Supérius (5): aucun jugement ne peut donc être porté sur le mérite musical de l'œuvre: mais son contenu littéraire, ses dimensions et son plan se trouvent

---

(1) Karl Nef, *Schlachtendarstellungen in den Musik*, dans " Die Grenzboten ", 1904, t. III, p. 282.

(2) Catalogo del Liceo musicale, t. III, p. 159. — Vogel, " Bibliothek ", t. II, p. 128.

(3) Vogel, ibid., t. I, p. 173.

(4) Vogel, ibid., t. II, p. 405.

(5) Nous n'avions pas encore vu cet exemplaire, à la Bibl. Nationale de Paris, lorsque, dans notre étude bio-bibliographique sur Claude Goudimel (Besançon, 1896, p. 43) nous avons suivi la description fautive que R. Eitner avait donnée du *Onziesme livre* dans sa *Bibliographie*, p. 179 et p. 607-608. Ayant mal lu la table du recueil, Eitner a confondu l'ordre des titres et sous-titres des morceaux, et appliqué à deux chansons de Goudimel (*Du jour que je fus amoureux*, et: *Tu me fais mourir*) les titres de *Chasse de la perdrix* (qui appartient à la pièce de Delafont: *As-tu point là quelque espervier*) et de *Guerre marine* (qui désigne la chanson de Desbordes). On voudra bien tenir cette note pour un erratum à notre brochure. — Ajoutons que Eitner s'est également trompé en plaçant à la pièce: *Qui veut ouïr chansonnette*, le titre de *Chant du rossignol*, qui est réservé à la chanson de Certon: *En escoutant le chant melodieux.*

du moins indiqués. Dans sa première partie, cette chanson paraît purement lyrique, et a pour texte une assez longue suite de vers décasyllabes, commençant ainsi :

Sus, matelotz, voicy la guerre ouverte,
Gaingnons la mer avec ses apparaux.
Ne craignons rien, la navire est couverte,
Boutons dessus à travers de ces eaux.

La seconde partie rentre dans le genre imitatif et donne la description d'un combat naval, en usant des termes spéciaux à la marine, et de quelques onomatopées :

Montez là-haut, gettez potz à feu bas,
Lances à feu, grenades, fauces lances
Gettez moy leurs matz bas,
Patic, patac, aborde, aborde, etc.

Les derniers vers décrivent l'abordage et le pillage du vaisseau ennemi :

Sautez dedans, le pillage est à vous,
Pillez, tuez, tout ceci soit à nous,
Enseigne, sus, nous avons icy prise.
Allons, tyebord et babort,
Amis, tout est à nous jusques à la chemise.

Pour ne pas franchir la limite du XVI[e] siècle, nous ne citerons plus que la composition d'Andrea Gabrieli : *Sento un rumor*, à huit voix, en deux parties, publiée en 1587, après la mort de l'auteur, dans les *Concerti* d'Andrea et Giovanni Gabrieli (1). C'est une brillante pièce vocale, où le maître vénitien s'attache d'abord à décrire l'approche d'une armée ennemie : une rumeur lointaine, qui trouble l'air et fait trembler la terre. L'effet de rapprochement est rendu non-seulement par les nuances dynamiques, — que la notation du XVI[e] siècle n'indiquait pas, et qui étaient sous-entendues, ressortant du sens des paroles et de la composition, — mais par d'ingénieuses

(1) Vogel, " Bibliothek ", tome I, n. 252. — Ce morceau a été publié en partition dans le *Recueil* du prince de La Moskowa, tome XI, p. 389.

recherches mélodiques, par le mouvement, la direction, la complication des dessins, par de petits détails de peinture musicale soulignant des mots tels que « e scorrendo veloce » ; jusqu'à ce que, l'ennemie étant reconnu, le danger proche, de toutes parts s'entendent les cris : « all'arme ! all'arme ! » et le roulement des tambours, imité par les voix de basses sur les syllabes « dobbe, dob ». La seconde partie, qui débute par les mots : « alla battaglia ! » pourrait être définie : une pièce belliqueuse, plutôt que tout-à-fait descriptive, puisque, sauf un épisode où les voix imitent des appels de trompettes :

Gabrieli insiste moins que ses prédécesseurs sur les effets pittoresques.

L'auteur d'un article récent sur les batailles en musique, M^me^ Elsa Bienenfeld (1), a manqué de justice envers les compositeurs du XVI^e^ siècle, lorsqu'elle leur a reproché de n'avoir visé qu'à des descriptions réalistes, et d'avoir négligé ou ignoré le côté synthétique et abstrait de l'idée de combat. Cette critique, spécieuse en apparence, et à laquelle des auditeurs modernes pourraient être tentés de souscrire, doit être repoussée, par le seul résultat de l'examen historique, et en laissant de côté les considérations esthétiques qui ne pourraient reposer que sur des comparaisons avec des œuvres postérieures, et sur des préférences personnelles. Lorsque les maîtres du XVI^e^ siècle achevaient de donner corps aux tentatives réalistes des contrapuntistes du moyen-âge, l'art de la fugue et celui du développement de deux thèmes opposés, qui en est issu, n'avaient pas encore été découverts ; et si l'habileté de ces maîtres était sans bornes dans la disposition, le morcellement, la variation d'une mélodie, dans sa répétition, sa disposition canonique entre plusieurs voix, sa décomposition rythmique et la combinaison de ses fragments en polyphonies merveilleuses, cependant ils ignoraient les ressources de l'antithèse et des contrastes nés de l'opposition de deux *sujets* dis-

---

(1) Elsa Bienenfeld, *Uber ein bestimmtes Problem der Programm-musik*, dans le " Bulletin mensuel de la Société internationale de musique ", t. VIII, 1906-1907, p. 163 et suiv.

tincts. Si donc ils s'imposaient un programme descriptif, ils envisageaient la nécessité de créer en musique un langage spécial et des procédés de composition différents de ceux qu'ils employaient, dans le motet et la chanson, pour rendre des sentiments généraux. Les moyens entrevus par les premiers auteurs de pièces pittoresques, adoptés et poussés à un degré extraordinaire d'adresse et d'invention par Jannequin, constituaient ce langage spécial, qui répondait à la fois aux exigences d'un but artistique nouveau, et aux idées générales de l'époque. On n'en était arrivé, au temps de François Ier et de Charles-Quint, ni à philosopher sur la guerre, ni à se questionner profondément sur la nature, et la réalité des faits s'imposait davantage aux esprits que les entités philosophiques. Sans doute, Mars, Bellone, Cybèle et Pan, figuraient, par habitude, dans le vocabulaire poétique; mais un artiste chargé de commémorer le souvenir d'une bataille n'avait cure des allégories; il peignait ce qu'il avait vu: des hommes et des chevaux bardés de fer, emportés par un élan furieux, se ruant aux assauts meurtriers, aux combats corps à corps; des forêts de flèches obscurcissant l'air; des barrières de piques, où l'héroïsme d'un Winkelried faisait une trouée. La vérité du tableau suggérait d'elle-même les idées d'action et de mort, de cruauté et de courage, de gloire et de sacrifice, de dévouement suprême au roi et à la patrie, qu'entraîne avec soi le concept de la guerre. Puisque, à ces images visuelles, correspondaient les souvenirs auditifs d'une clameur formidable, faite de mille bruits sauvages, le musicien, comme le sculpteur ou le peintre, n'avait qu'à transposer dans son œuvre l'écho vivant du combat. Les batailles en musique écrites au XVIe siècle étaient *nécessairement* des œuvres réalistes.

Pour les mêmes raisons, c'étaient aussi nécessairement des œuvres réalistes, que les chansons de chasse, les chansons de la rue, les chansons des oiseaux, dont il nous reste à parler, un peu plus brièvement que nous n'avons fait des chansons de batailles.

(*A suivre*).

M. Brenet.

Il pubblico nel tempo e nello spazio.[1]

Sia così intitolato, a guisa di premessa, questo studio generico delle condizioni e circostanze che regolano le relazioni fra l'individuo artisticamente e poeticamente produttivo, e quella comunanza, che già sempre fu per lui rappresentante del genere umano, e che si chiama oggi pubblico. Fra cotali circostanze possiamo subito osservarne due, completamente diverse: o l'artista ed il pubblico possono, per affinità di indole, andare d'accordo, o non possono in alcun modo. In quest'ultimo caso, la scuola storico-scientifica darà sempre la colpa all'artista e lo giudicherà come un essere generalmente impossibile; perchè, come essa cerca di dimostrare, ogni personalità spiccata non è che il prodotto dell'ambiente, considerato nel tempo e nello spazio, e del suo tempo in genere; quindi anche del momento storico nell'evoluzione dello spirito umano, al quale essa appartiene. Benchè tale affermazione sembri incontestabile, rimane tuttavia a spiegare come mai, quanto più eccelsa è quell'individualità e tanto maggiore è altresì il contrasto fra essa ed il tempo suo: cosa davvero non facile a spiegare. Ad esempio elevatissimo si potrebbe qui anzi citare la figura di Gesù Cristo, verso cui la società contemporanea non si comportò certo come se l'avesse nutrita nel proprio grembo, e si fosse gran che rallegràta di un prodotto a lei molto affine. Certo, il tempo e lo spazio sono cause di grandi anomalie. Quantunque possa sem-

(1) Scritto nel 1878, a Bayreuth.

(Con gentile autorizzazione della Casa Ricordi, di Milano).

brarci addirittura impossibile di immaginare per la missione di Cristo un tempo ed un ambiente più adatti, che proprio Galilea e gli anni in cui si svolse l'opera sua, e quantunque si debba anche convenire che per esempio una odierna università tedesca non avrebbe offerto maggiori facilitazioni al nostro Redentore, si potrebbe tuttavia opportunamente ricordare quanto disse, invece, Schopenhauer a proposito del destino di Giordano Bruno, che aveva cioè fatto perire sul rogo, nella bella Italia, e per opera di stupidi monaci del benedetto Risorgimento, un uomo che, nella stessa epoca, sulle rive del Gange, sarebbe stato venerato come sapiente e come santo.

Senza fermarci più particolarmente sugli affanni e sulle sofferenze così palesi, che in ogni tempo ed in ogni luogo i grandi spiriti hanno dovuto sopportare nelle loro relazioni con l'ambiente, e lasciando, quindi, d'investigarne le cause intime, vogliamo questa volta solo affermare che quei rapporti sono di indole ben tragica, e che di ciò deve essere cosciente il genere umano, se vuol farsi una idea chiara di se stesso. Così come sembra di aver fatto in materia di vera fede religiosa; onde appunto la generalità, assorta sempre in funzione di vita, cerca di liberarsi da quella fede.

Ci proponiamo qui invece di spiegare la tragicità di quei rapporti con la subordinazione imposta ad ogni figura individuale dalle condizioni del tempo e dello spazio; e, nel ciò fare, quei due fattori potrebbero assumere tanta forza di realtà, che la critica della ragione pura, la quale fa esistere tempo e spazio soltanto nella mente nostra, potrebbe quasi esserne scossa. E sono effettivamente questi due tiranni quelli che rendono una assoluta anomalia, anzi addirittura un controsenso, l'apparire dei grandi spiriti; fatto di cui poi la generalità, che si estende in tempo e spazio, acquista un certo diritto di beffarsi, a divertimento, quasi, di quei due tiranni.

Se noi, nel seguire il corso della storia, non ci atteniamo ad altro, se non alle ovunque predominanti leggi della gravità, secondo cui pressione e contropressione originano conformazioni simili a quelle che ci mostra la superficie terrestre, e vediamo d'altra parte sorgere quasi improvvisamente delle grandezze intellettuali che superano tutto il resto, ci vien fatto, spesso, di chiedere secondo quali leggi esse si siano potute formare. E non

possiamo fare altrimenti che ammettere un'altra legge, in tutto diversa da quelle e che, nascosta all'osservazione storica, vada coordinando in misteriose successività una vita dello spirito, la cui opera è rivolta a preparare la negazione del mondo e della sua storia. Possiamo ancora osservare che proprio là, ove quegli spiriti vengono a contatto col loro tempo e col loro ambiente, si formano dei punti di partenza di errori e di incertezze nelle loro proprie manifestazioni; risulta, quindi, che le influenze del tempo li confondono in un senso tragico, e fanno sì che là, ove l'opera loro sembrerebbe comprensibile al loro tempo, essa si dimostra invece nulla per la vita intellettuale superiore. E per afferrare il vero senso delle loro rivelazioni occorre una generazione di posteri, i quali abbiano prima dovuto seguire e capire quella preparazione, rimasta incomprensibile ai contemporanei. Sicchè, dunque, nelle opere di un grande spirito, la parte più equivoca sarebbe proprio quella conforme al tempo.

Qualche esempio varrà a chiarir meglio il concetto. L'ambiente di Platone era eminentemente politico; astraendosene completamente, egli concepì la sua teoria delle idee, che solo nei secoli più tardi fu giustamente apprezzata e scientificamente sviluppata; applicata, invece, allo spirito del suo tempo e del suo mondo, essa degenerò in un sistema di Stato così strano e portentoso da farne derivare, è vero, gran fama e rinomanza alla sua ideologia, ma da coprirne, al tempo stesso, con la massima confusione, il significato reale. Certo, sulle rive del Gange, Platone non sarebbe incorso in tanto errore sul carattere che deve avere lo Stato; in Sicilia, invece, lo pagò assai caro. Non gli fu dunque favorevole l'influenza, che tempo ed ambiente esercitarono sulle rivelazioni del suo spirito raro, e non ha quindi certo senso il voler considerare la sua vera teoria, l'ideologia, come un prodotto del tempo e del mondo a lui contemporaneo.

Un altro esempio ce lo fornisce Dante. In quanto che la sua grande opera poetica si mostra un prodotto del tempo, essa ci appare quasi odiosa; ma per il fatto, appunto, di avere interpretato le idee del tempo sulla realtà delle credenze medioevali, essa aveva subito destato già l'attenzione dei contemporanei. Noi invece, liberati dalle pastoie di quei pregiudizî ed affascinati dalla imparagonabile forza poetica della loro espressione, ci sentiamo costretti a superarli con sforzo quasi doloroso, perchè

lo spirito eccelso del poeta possa liberamente parlarci, come un giudice mondiale della più ideale purezza. Questo scopo non si può dire che sia stato in ogni epoca raggiunto, ed è perciò che Dante può apparirci come una figura ultra-gigantesca, condannata tuttavia, per influenza del tempo suo, a solitudine sinistra ed orrida.

Per addurre ancora un esempio, possiamo ricordare il grande Calderon, che giudicheremmo certo assai male, se volessimo considerarlo come il prodotto delle teorie dei gesuiti, predominanti al suo tempo nel cattolicesimo; non vi è dubbio, infatti, che, se anche le profonde idee del maestro lasciano molto addietro quelle dei gesuiti, queste ultime ebbero tuttavia una tale influenza sulla forma temporanea dell'opera sua, che dobbiamo noi stessi vincerne l'impressione, prima di poter pienamente afferrare il suo profondo pensiero. Non potè certo rallegrarsi il poeta di una interpretazione altrettanto pura delle sue idee allora, quando dovè presentare i suoi drammi ad un pubblico che, per afferrarne il significato recondito, doveva servirsi dei principî gesuitici ai quali era stato educato.

Bisogna d'altra parte convenire che i grandi autori tragici dei greci erano così felicemente compresi nel tempo e nello spazio del loro ambiente, da riceverne un'influenza piuttosto produttiva, anzichè impeditiva; ma bisogna contemporaneamente riconoscere che questo caso si presenta come una di quelle eccezioni, che già più d'uno dei nostri critici odierni tenderebbe a considerare come favola. Gli è che agli occhi nostri quell'insieme così armonico appare omai nel campo di tuttociò che spazio e tempo hanno condannato ad essere inaccessibile, come ogni altro prodotto dello spirito umano creatore. Allo stesso modo che, per capire Platone, Dante e Calderon, abbiamo dovuto rievocare le condizioni imposte dal tempo e dallo spazio del loro ambiente, così ci è necessario fare altrettanto per l'intelligenza pura e completa della tragedia attica, che già al tempo del suo fiorire aveva un'efficacia ben diversa a Siracusa che ad Atene. Ed eccoci giunti al punto principale della nostra analisi. Vediamo, infatti, che il medesimo ambiente temporale, che nell'un caso aveva una influenza dannosa sullo spirito grande, nelle sue rivelazioni, costituisce nell'altro la condizione unica perchè il prodotto dell'intelletto acquisti una parvenza completamente chiara ed intelligibile: tanto vero che, sottratto

al suo tempo ed al suo ambiente, quel prodotto resta privato della parte più sostanziale dell'animata efficacia di una volta. Ce lo dimostrano poi all'evidenza tutti i tentativi fatti sui nostri teatri per rianimare la tragedia attica. Ma se dobbiamo prima farci spiegare il tempo, il luogo, e specialmente i costumi, lo stato e la religione relativi, che il volgere dei secoli ci ha omai resi così estranei, e ciò spesso da eruditi che, in fondo, non capiscono neanche bene di che cosa si tratti, allora possiamo facilmente intravedere che là, in quel tempo e in quello spazio, vi era una volta qualche cosa che ora, in altro tempo ed in altro luogo, cerchiamo invano di rintracciare. Ci sembra, inoltre, che lo scopo poetico di quei grandi spiriti sia stato perfettamente raggiunto, perchè il tempo e lo spazio erano tali, da proporre e da favorire quasi essi medesimi quello scopo.

Quanto più ci avviciniamo alle manifestazioni che la nostra esperienza ci dice accessibili, specialmente nel campo dell'arte, e tanto meno ci soddisfa la prospettiva di poter riprodurre una soltanto simile armonia di circostanze. Già Goethe, a proposito dei grandi pittori del Rinascimento, lamentava i soggetti odiosi, come di santi martirizzati e simili, che essi dovevano raffigurare; non occorre esaminare qui il carattere di chi li ordinava e pagava; neanche il fatto che di quando in quando qualche grande poeta morì di fame: se ciò capitò al grande Cervantes, l'opera sua trovò tuttavia diffusissimo interessamento; e vogliamo tener presente quest'ultimo fatto, qui, ove vogliamo considerare soltanto le influenze impeditive che il tempo e lo spazio esercitano sulla genesi e sulla forma dell'opera d'arte.

Possiamo verificare inoltre che, quanto più si mantiene conforme al proprio tempo una testa produttiva, e tanto meglio se la cava sempre anche essa. Ed oggi ancora non vi è francese che si apponga a concepire un'opera senza avere già pronti nel teatro e attori e pubblico. Uno studio veramente interessante del successo dovuto all'aver saputo trar profitto dalle circostanze ci è offerto dalla storia dell'origine di tutte le opere italiane, particolarmente di quelle del Rossini. Del resto anche il nostro Gutzkow (1), nel pubblicare nuove edizioni dei suoi

(1) C. F. Gutzkow, poeta e romanziere tedesco (1811-1878). — (Nota del traduttore).

romanzi, annuncia di averli riveduti e modificati conformemente alle ultime novità del giorno. Passiamo invece a considerare le sorti di quegli autori e di quelle opere, che non si attennero ugualmente alle condizioni del tempo e del luogo. E bisogna qui anzitutto considerare le opere dell'arte drammatica, specie poi quelle anche musicalmente finite, poichè la variabilità del gusto musicale ha grande influenza sulla loro sorte, mentre le opere del dramma semplicemente recitato non hanno una espressione così intima e penetrante, da toccare, con la sua variabilità, in modo molto sensibile il gusto. Le opere di Mozart ci mostrano chiaramente come la stessa qualità, che le elevò al disopra del tempo loro, le pone ora nello strano vantaggio di vivere oltre il loro tempo, mancando però tutte quelle circostanze vive che ne avevano determinato allòra la concezione ed il compimento. Da questo strano destino rimasero tuttavia salve le rimanenti opere dei compositori italiani: nessuna di esse sopravvisse al tempo suo, cui apparteneva e da cui aveva tratto la propria origine. Diverso era il caso delle *Nozze di Figaro* e del *Don Giovanni*: era impossibile considerare queste opere soltanto come materiale disponibile per qualche stagione d'opera italiana: esse portano il marchio dell'immortalità. Immortalità! Pericoloso dono del fato! Quando, per divertire i posteri, si rievoca sulle scene di un teatro moderno l'anima già dipartita di un simile capolavoro, la si sottopone nuovamente a tutte le sofferenze dell'esistenza. Onde, nell'assistere ad una rappresentazione del *Figaro* o del *Don Giovanni*, desidereremmo quasi che quegli eccelsi capilavori avessero goduto al tempo loro di una vita intensa e piena, il cui ricordo, sotto forma di deliziosa leggenda, possa renderci contenti oggi, senza doverli rievocare a maltrattamento e tortura in una vita, che è loro così assolutamente estranea.

In queste opere di Mozart vediamo mirabilmente fusi gli elementi favoriti del gusto musicale italiano colle condizioni volute dalla scena, pure italiana, tanto da costituire un insieme caratteristico e ben definito, che ci rivela lo spirito fine e soave della fine del secolo scorso. Tolta da lì, e trasportata al tempo e nell'ambiente nostri, l'anima eterna di quelle creazioni dell'arte soffre una deturpazione, che cerchiamo invano di mascherare con una veste nuova e con una riduzione della sua forma reale.

Come si potrebbe mai osare di ritoccare, per esempio, il *Don Giovanni* — cosa che è sembrata tuttavia necessaria a quasi tutti gli ammiratori più entusiasti di quell'opera — se non ci preoccupasse proprio seriamente la rievocazione, sulle nostre scene, di quel sublime lavoro? Non vi è forse direttore di scena che non si sia una volta proposto di ridurre il *Don Giovanni* alle mutate circostanze; eppure, sarebbe logico pensare che per trovarci in armonia con la creazione di Mozart, non essa debba adattarsi al tempo nostro, ma noi riportarci ai tempi del *Don Giovanni.* E per dimostrare la vanità di tutti i tentativi intesi a richiamare sulla nostra scena proprio quest'opera, di cui or ora si parlava, non mi appello già alla deficienza dei nostri mezzi di rappresentazione; non alla circostanza, certo sfavorevole al pubblico nostro, della traduzione tedesca dell'originale testo italiano; e neanche alla impossibilità di sostituire in qualche maniera il recitativo italiano; voglio anzi supporre che si riesca a preparare una rappresentazione inappuntabilmente corretta del *Don Giovanni* con una buona compagnia di artisti italiani. Ebbene, nonostante tuttociò, volgendo lo sguardo dal palcoscenico al pubblico, ci accorgemmo subito di non trovarci nell'ambiente voluto, impressione penosa, da cui però la nostra fantasia non sarà mai colpita, per il semplice fatto che non riescirà neanche a concepire una esecuzione come quella, che per i tempi nostri è oramai diventata un mito!

Ancora meglio lo si potrebbe dedurre dalla particolare sorte toccata al *Flauto Magico.* Le circostanze che accompagnarono l'origine di quest'opera furono modeste e meschine; non si trattava, infatti, di scrivere qualche cosa di eccezionalmente bello per una scelta compagnia di cantanti italiani, ma di abbandonare il campo di un genere artistico, oramai perfetto nel suo sviluppo e nella sua compitezza, per recarsi sulla scena, sino allora sempre disprezzata dalla musica, dei beffardi viennesi. La creazione di Mozart superò di gran lunga i requisiti preposti al suo lavoro, e sembra quasi che si sia avuto in quel caso non un singolo individuo, ma un genere intiero, meravigliosamente nuovo; ragione per la quale quest'opera ci appare così isolata e come non appartenente ad alcun tempo. Il sublime, che vale per ogni tempo e per ogni generazione umana (ricorderò soltanto il dialogo fra il Parlatore e Tamino), vi è intrec-

ciato così indissolubilmente alla tendenza in fondo triviale, ma ricercata dal poeta nel suo obbiettivo di piacere al pubblico del teatro di un sobborgo viennese, da richiedere la mediazione di una critica storica ed analizzatrice per poter capire ed apprezzare giustamente quell'insieme così strano. Se noi consideriamo ora ad un tempo i due fattori di quell'opera, avremo una prova evidente della su affermata tragicità nella sorte dello spirito creatore, causata dalla imposta subordinazione della sua attività alle condizioni del tempo e del luogo. Il direttore di un teatro secondario di Vienna, speculando sul gusto del suo pubblico, offre un libretto d'effetto al più grande musicista del tempo, sperando che la di lui collaborazione valga a salvare l'impresa dal fallimento; e Mozart vi scrive una musica di eterna bellezza. Ma questa bellezza è indissolubilmente unita al lavoro del direttore del teatro, il cui pubblico di piccola borghesia l'accoglie e ne gode con la naturalezza del gusto allora comune, cui essa è infatti dedicata. Se ora noi volessimo gustare e giudicare realmente bene il *Flauto Magico,* dovremmo farci trasportare — da uno degli odierni spiritisti magici — a quel teatro, ove i viennesi assistettero alle sue prime rappresentazioni. Non può certo darci la medesima impressione una recita fattane al teatro di Corte di Berlino!

Davvero, tali considerazioni rendono ben difficile il concetto della idealità di tempo e spazio, e dovremmo in ultima analisi quasi riguardarle, almeno se paragonate alla idealità dell'opera d'arte pura, come crasse realtà, se sotto le loro forme astratte, non le interpretassimo, appunto, con il pubblico reale, e con le sue qualità. Ho cercato di spiegare in altri scritti precedenti le varietà inerenti al pubblico contemporaneo della stessa nazione (1); volendo ora esporre le medesime varietà inerenti allo spazio ed al tempo, sarà bene tralasciare in queste brevi considerazioni di discutere le vere e proprie tendenze nazionali del tempo; già solo per non rischiare di andar troppo oltre nella ricerca e nell'analisi: e temerei di perdermi altresì in arbitrarie ipotesi, come per esempio sulle tendenze artistiche del nuovo impero germanico, che apprezzerei certo troppo, qualora, per

(1) Negli articoli " Moderno " e " Pubblico e popolarità ", scritti nel medesimo anno 1878 (Nota del trad.).

giustificabili riguardi personali, mi sentissi tentato a giudicarle dalla attività efficace del direttore generale dei quattro teatri di Corte settentrionali. E non vorrei neanche che, dopo aver preso a considerare il nostro argomento da un punto di vista così elevato, la quistione avesse a perdersi nella semplice analisi di differenze locali, quantunque io stesso abbia già avuto una valida prova della grande importanza di quelle differenze con la sorte toccata a Parigi al mio *Tannhäuser*. Questo, che fu fischiato (e per buone ragioni!) (1) alla *Grande Opéra*, avrebbe avuto, secondo il parere di autorevoli giudici, un successo ben differente sulle scene di qualche altro teatro della capitale francese, meno dominato dai suoi soci fondatori; e vi avrebbe forse anche potuto risplendere modestamente sino ai giorni nostri, come stella vespertina accompagnante il sole del *Faust* di Gounod.

---

(1) R. Wagner si trovò nuovamente a Parigi dal 1859 al 1862: malgrado la fiera opposizione di una parte della stampa e del mondo musicale, capitanato da Meyerbeer, che vedeva minacciato il suo incontrastato dominio della scena francese, il " Tannhäuser „ fu fatto rappresentare alla Grande Opéra, per espressa volontà dell'Imperatore Napoleone III. Lo scandalo enorme prodotto dalle tre rappresentazioni che ebbero luogo il 13, 18 e 24 marzo 1861, dopo le quali l'autore si vide costretto a ritirare la sua opera, è rimasto ancora celebre nella cronistoria della vita parigina: l'usanza voleva che il secondo atto di ogni opera incominciasse con un ballo, giacchè era quella l'ora in cui la società elegante, guidata dai nobili membri del Jockey Club, si recava al teatro. Ora, come è noto, il secondo atto del Tannhäuser non comincia con un ballo, e si capisce facilmente come riuscissero vane tutte le istanze, fatte al maestro, per aggiungere quello svago, o per trasportare almeno il ballo del primo atto nella montagna di Venere, al secondo, ove avrebbe incompatibilmente rotto lo svolgersi dell'azione. Sdegnati da questo rifiuto, i membri del Jockey-Club pensarono di vendicarsi contro l'ostinato plebeo e si recarono a teatro, muniti di chiavi, di fischi e perfino di corni da caccia, per mezzo dei quali resero impossibile, sin dal principio, l'esecuzione dell'opera. Il popolo, affascinato dal capolavoro che gli si impediva con sì inaudita prepotenza di godere, tentò di reagire e nacque gran tumulto. Dopo il terzo vano tentativo, R. Wagner ritirò fieramente l'opera sua. Jules Janin, noto critico del " Journal des Débats „, propose un nuovo stemma per i signori del Jockey-Club: " *Un sifflet sur champ de gueules hurlantes, et pour exergue: Asinus ad lyram!* „ R. Wagner stesso si mostrò nobilmente superiore a tanta volgarità e benchè, in quel momento, tutte le speranze fossero concentrate su Parigi, nulla valse a scuotere la sua alta dignità di artista (Nota del tradutt.).

Quando però cerco di spiegarmi la sorte singolare della musica di Liszt, la mente mia corre a qualche cosa di più, che non alla variabilità del pubblico, col tempo e con lo spazio: fu questo anzi l'obbiettivo principale che mi indusse ad intraprendere il presente studio, che credo di chiudere così, nel modo più conveniente. E fu proprio nel riascoltare la Sinfonia Dantesca (1) di Liszt che mi si affacciò nuovamente il problema, quale posizione si debba cioè assegnare, nel nostro mondo artistico, a questa creazione altrettanto geniale, quanto eccelsa. Dopo essermi applicato, qualche tempo innanzi, alla lettura della *Divina Commedia*, e dopo aver nuovamente riflettuto su tutte le difficoltà, su ricordate, che pur bisogna superare per poter bene apprezzare quel poema, la composizione musicale di Liszt mi colpì come l'opera rivelatrice di un genio redentore che, liberando il pensiero inesprimibile e profondo di Dante dall'inferno delle sue immagini, lo portava attraverso al fuoco purificante della idealità musicale al paradiso del più beato e cosciente sentimento.

Era l'anima del poema dantesco, in purissima trasfigurazione. Michelangelo non potè ancora dedicare quest'opera redentrice al suo grande maestro poeta; e soltanto quando, per mezzo di Bach e di Beethoven, la musica fu capace di impadronirsi anche del pennello e della penna del portentoso fiorentino, soltanto allora potè essere compiuta la vera redenzione di Dante.

Quest'opera di Liszt è rimasta pressochè sconosciuta al nostro tempo ed al suo pubblico: eppure essa rappresenta uno dei più meravigliosi prodotti della musica. Finora, però, essa non ha destato neanche la più stupida mera sorpresa. In una lettera, che ebbi a scrivere a proposito di Liszt, cercai di spiegare le cause occasionali della impertinente ostilità dimostrata dal mondo musicale tedesco verso l'attività compositrice di Liszt, e non voglio quindi più darmene pena oggi. Del resto, chi conosce l'ambiente dei concerti tedeschi e tutti i suoi eroi, dal generale

---

(1) Uno dei dodici notevolissimi poemi sinfonici di Liszt, dedicato a Wagner con le parole: " Tu sei lo mio maestro e lo mio autore! ". Possiamo ancora oggi lamentare con R. Wagner che l'opera prodigiosa del modesto abate sia relativamente sconosciuta al pubblico, specialmente in Italia (Nota del trad.).

al caporale, sa benissimo di che specie di società di assicurazione per la mancanza di talento si tratta! Osserviamo invece direttamente quest'opera, e le altre composizioni simili di Liszt, per dedurre dalla loro stessa indole le ragioni per le quali il tempo e lo spazio loro appaiono così estranei al presente, che così lentamente si svolge. Evidentemente, quelle rivelazioni di Liszt sono troppo elevate per un pubblico, che assiste, affascinato, alla rappresentazione musicale del *Faust*, pòrtagli, sul teatro, dal superficiale Gounod, e, nella sala dei concerti, dall'ampolloso Schumann (1). Non vogliamo con questo accusare il pubblico, che ha pieno diritto di essere, così com'è, specialmente quando i suoi educatori non lo fanno diverso. Ci domandiamo, invece, come mai, in simili circostanze di tempo e di spazio, poterono scaturire concezioni come quelle di Liszt, giacchè non si può negare che qualche relazione sussista effettivamente fra le circostanze del tempo e del luogo e lo spirito grande; vedemmo, anzi, che i più grandi ne furono addirittura confusi. E finalmente, mi parve di trovare una spiegazione, pensando alla benefica influenza dovuta esercitare dal periodo florido dei più eminenti spiriti della Francia, nei due decenni, precedente e seguente il 1830. La società parigina di quel tempo racchiudeva in sè un fiore particolarissimo di uomini politici, eruditi, letterati, pittori, poeti, scultori, e musicisti, le cui nobili ed elevate tendenze erano ben definite e caratteristiche, tanto da poter costituire nella fantasia di uno spirito ardente un uditorio capace di capire, senza pericolo di meschini malintesi, una sinfonia sull'opera di Dante o sul *Faust*. Nel coraggio spiegato da Liszt nel compiere queste opere, mi pare di riconoscere il carattere dell'ispirazione che poteva derivare da quel tempo e da quell'ambiente; io l'apprezzo molto, benchè fosse sempre necessario un genio come quello di Liszt, di gran lunga superiore a tempo e spazio, per far scaturire da quella ispirazione un'opera sublime, anche se questa impronta sublime non ha ancora avuto fortuna a Lipsia ed a Berlino.

---

(1) A Lipsia, durante l'esecuzione della Sinfonia Dantesca, e in un punto drammatico della prima parte, si udì nel pubblico un grido di soccorso: " Oh! signore Iddio! "

Rivolgendo ancora un ultimo sguardo al quadro, che ci mostrava il pubblico moventesi nel tempo e nello spazio, potremmo quasi paragonarlo ad un torrente, di cui si debba decidere se convenga nuotare con, o contro corrente. Coloro che se ne lasciano trasportare, immaginano certo di seguire il progresso costante: il farsi così trascinare, è cosa facile; soltanto che essi non possono accorgersi di essere inghiottiti dal grande mare della volgarità. E sembrerà ridicolo di nuotar contro corrente a coloro, che non si sentono spinti da una causa assolutamente imperiosa ad incontrare tanta fatica. In realtà, non possiamo opporci alla corrente della vita, che tende a trascinarci con sè, in alcun altro modo, che dirigendo in senso contrario verso la sorgente. Ci sembrerà talora di dover soccombere, ma nei momenti di completa stanchezza, ci salva un felice emergere; le onde sentono il nostro grido e, sorpreso, il torrente si fermerà qualche istante, come quando uno spirito grande si volge inaspettatamente a parlare al mondo. Indi l'audace nuotatore si tuffa di nuovo, incontro, non alla vita, ma al fonte della vita. Chi mai, giunto una volta a questo fonte, avrebbe più voglia di rituffarsi ancora nel torrente? Da beata altitudine egli scorge, in lontananza, il mare della vita con tutti i suoi mostri che si distruggono in reciproca lotta; e vogliamo proprio condannarlo se egli rinnega ciò che là si distrugge?

Ma che cosa ne dirà il pubblico? Credo che la rappresentazione sia finita e che convenga separarsi.

RICCARDO WAGNER.

(Traduzione di MANFREDI GRAVINA).

La musica nel romanticismo tedesco.

I romantici, e primi fra essi Federico e Guglielmo von Schlegel, Tieck, Wackenroder e Novalis, Arnim, Brentano e Eichendorff, con l'arte di idealizzare e individualizzare ogni cosa, e con l'unificazione della natura umana in un sol tutto, crearono i concetti informatori di un'êra nuova. Una volta arrivati al concetto dell'opera d'arte universale, essi insegnarono pure a trasformare la vita in un' opera d'arte, per acquistare in tal modo già in terra l'immortalità. Per loro, l'arte e la vita erano inseparabili. Ricarda Huch dice molto giustamente che i romantici non avevano di fronte alla vita la libertà d'azione, che ha l'artista di fronte alla materia da plasmare; in loro la vita usciva fuori dall'anima, la quale, essendo la regione ideale in cui si confondono il cosciente e l'incosciente, è per la sua stessa natura in preda a continui movimenti, a continui desideri. E di qui venne a loro l'infrenabile impulso a vivificare, a individualizzare ogni cosa, dentro e fuori di sè, e a difendere i diritti della personalità. Secondo il carattere romantico « con le sue strane mescolanze, con le sue oscurità e coi suoi enigmi », ognuno di loro ebbe a provare i patimenti delle interne scissure, e dovette attraversare tutte le fasi « del delirio dei desideri insoddisfatti ».

Così i rappresentanti della concezione romantica del mondo divennero i precursori della poesia e dell'arte moderna, i cui contrassegni sono appunto un che d'incompiuto, un perpetuo malcontento, un anelare verso ideali eternamente inarrivabili.

Secondo i romantici si doveva dare alla vita un contenuto artistico, e all'arte vita e personalità. Per loro poi l'arte s'identificava col misticismo.

Secondo Federico Schlegel il misticismo è il punto di contatto fra la religione, la filosofia e la poesia. E Wackenroder scrive: « La religione e l'arte, queste due grandi, divine entità, non soltanto sono le migliori guide dell'uomo nella sua vita esteriore, materiale, ma offrono inoltre alla vita interiore, spirituale dell' anima umana la più copiosa e preziosa miniera di pensieri e di sentimenti; ed io mi compiaccio di paragonarle a due specchi concavi incantati, che mi dànno di tutte le cose del mondo un'immagine simbolica, dalla quale io apprendo a conoscere ed a comprendere delle cose tutte il vero spirito ». Anche Tieck insiste ripetutamente sulla necessità della più intima fusione fra la vita e l'arte, e sulla immediata utilizzazione dell'arte a favore della vita. Poichè per lui ogni vera arte, qualunque essa sia, non è che uno strumento del nostro spirito, un cannocchiale del nostro senso interiore, per mezzo del quale noi vogliamo scoprire nuove stelle nel firmamento dell' animo nostro. « Quest'occulta meraviglia che è racchiusa in noi, e che noi tuttavia non sappiamo esprimere, nè pensare, nè sentire, quest'intimo amore va ricercando con angoscia dolorosa, con trasporto fremente, i magici simboli dell'arte, per disporli e per adoperarli in qualche nuova maniera ». Dunque niente arte a scopo d'utilità e diletto ad un tempo. « Non mi si venga a dire che il godimento puro non è una preghiera! », esclama Bettina von Arnim, la sibilla del periodo romantico della letteratura.

Per lei l'ardente aspirazione verso il perfezionamento, verso il bello è la vera ispiratrice, la vera guida ad un'esistenza superiore. Per lei quest'aspirazione ed il presentimento si compenetrano e si sospingono innanzi a vicenda. Per lei quest'aspirazione è una prova che lo spirito cerca una felicità superiore, e l'arte le attesta che il mondo nostro intende il linguaggio di un mondo superiore; l'arte è santificazione della natura materiale e manifestazione dell'uomo interiore.

Ora, il « linguaggio di un mondo superiore » per i romantici era la musica. Secondo Bettina von Arnim, la vera musica è cosa sovrumana; essa è il suolo elettrico in cui lo spirito vive, pensa, crea; essa significa la trasfigurazione dei sensi. Secondo Wackenroder poi la musica è la più mistica delle arti, la sola arte veramente sentimentale, capace di esprimere « il possibile e l'impossibile »; è per

lui uno dei più meravigliosi ritrovati, e rivela a noi in maniera sovrumana tutti i sentimenti umani « spogli d'ogni materialità e circonfusi da un'aurea nube d'eteree armonie »; e nessun'altra arte descrive le sensazioni con tanta efficacia, con tanta arditezza e con tanta poesia (che alle anime fredde sembra affettazione).

Per lui « il condensarsi dei sentimenti, che nel trambusto della vita materiale si smarriscono, in molteplici masse solide » costituisce l'essenza d'ogni poesia, e per conseguenza la musica è semplicemente il modo di essere (*die Art*) della poesia. « Inoltre, egli prosegue, essa divide ciò ch'è unito, e unisce saldamente ciò ch'è diviso; e tra le sponde più anguste e più scoscese s'elevano più alte le onde ». E dove mai le sponde sono più scoscese, dove s'elevano più alte le onde, se non nella musica? Il pazzo arbitrio col quale nell'anima umana le cose più opposte, come la gioia e il dolore, la natura e l'artifizio, l'innocenza e la ferocia, lo scherzo e il terrore, si affratellano repentinamente fra loro; questo mistero dell'anima nostra, quale arte può rappresentarlo con più efficacia che la musica?

Con ragione i romantici fanno rilevare l'esistenza del vincolo comune, che unisce tutte le arti in un sol tutto, in un'opera d'arte universale. Esiste infatti fra la massima parte delle cose del mondo una contiguità molto maggiore di quel che generalmente si creda. Perchè, ad esempio, non si può pensare in musica, e far musica coi pensieri? domanda Tieck. Se ciò non fosse possibile, gli artisti si troverebbero in una ben triste condizione, e il linguaggio e la musica sarebbero ambedue ben povera cosa. « E poi, certi pensieri sono così delicati e spirituali, che non possono trovare sicuro asilo se non nella musica ».

I romantici additarono a modello i grandi artisti del Rinascimento, molti dei quali coltivarono ad un tempo parecchie arti, per esempio la pittura, la musica e la poesia.

« Lo scopo degli artisti moderni è di riunire e di esprimere in un'arte sola lo spirito di più arti ». E Wilhelm Schlegel fa notare, che nelle opere dei più grandi artisti aleggia spesso lo spirito di un' altra arte. Fra i pittori, ad esempio, Michelangelo dipinge in certo modo come uno scultore, Raffaello come un architetto, Correggio come un musico. Perciò bisogna sforzarsi di diminuire le distanze che separano le arti l'una dall'altra, e cercare punti di contatto che

permettano il passaggio dall'una all'altra. « Allora le statue saranno vivificate dalla poesia, la poesia dalla musica, e, chi sa? forse un'imponente musica da chiesa s'eleverà come un tempio ». Wackenroder va ancora più oltre, e deplora che l'arte umana separi sempre la pittura, la scultura e la musica ed assegni a ciascuna una via sua propria. Certo, egli soggiunge, la musica può vivere da sè, in un mondo tutto suo, ma non così la pittura; perchè, a suo avviso, ad ogni bella rappresentazione pittorica corrisponde una composizione musicale che le è sorella, che anzi non ha con essa che un'anima sola. Allorchè risuona la melodia, il dipinto s'illumina di una nuova luce, un'arte possente parla a noi dalla tela, e suono, linea, colore si compenetrano a vicenda, e « con fraterno slancio » si fondono in un sol tutto. Allora avremmo veramente un'arte che potrebbe far riscontro alla natura, un'arte che sarebbe la natura elevata al più alto grado di bellezza, incorniciata, per così dire, dai nostri sentimenti più elevati e più puri. È per questo motivo, che alle volte nelle chiese un dipinto magari insignificante parla a noi un mirabile linguaggio, e ci sembra animato da un soffio di vita; sono i suoni affini al dipinto che ne fanno dileguare la morta immobilità, e destano in ogni linea, in ogni colore, un fremito di vita.

La musica è l'alito supremo dello spirito, l'elemento più fine, dal quale, come da invisibile rivo, traggono alimento i più reconditi sogni dell'anima; essa si trastulla intorno all'uomo, non vuole nulla e vuol tutto, è un organo più fine del linguaggio, forse più delicato ancora del pensiero; lo spirito non può più adoperarla come mezzo, come organo d'espressione, perchè essa è la cosa stessa da esprimere, e perciò vive e si libra sola nella sua cerchia incantata. La pittura si propone di trarci in inganno colla forma, di rivestire ai nostri occhi le apparenze del mondo reale; essa si sforza di apparire cosa viva, mette in opera ogni mezzo, ma è impotente a raggiungere lo scopo, e conviene che chiami in suo aiuto la musica perchè le apporti forza, vita e movimento. Per questo è così difficile, per non dire addirittura impossibile, il descrivere un dipinto; le parole restano senza vita, e non servono a nulla, nemmeno davanti al quadro; e se talvolta una descrizione di questo genere è veramente poetica, se riesce a rischiarare con un vivido sprazzo di luce il dipinto, ciò avviene per la sua musicalità, cioè perchè essa con acconcie

parole, con immagini e forme smaglianti riesce a far le veci della *musica*.

Anche altri hanno riconosciuto non esistere fra le arti alcuna differenza essenziale. E. T. A. Hoffmann, per esempio, esigeva che il poeta fosse sempre musico, e il pittore prima di tutto poeta; per lui, infatti, il sacro scopo di *tutte* le arti era il penetrare della natura il senso più profondo ed eletto, che addita a *tutti* gli esseri la via ad un'esistenza superiore. Secondo l'opinione di Novalis, ogni poeta deve essere musicista, perchè la musica e la poesia possono benissimo essere una cosa sola, « e stanno bene insieme precisamente come la bocca e l'orecchio, non essendo la bocca altro che un orecchio che si muove e che risponde ».

Abbiamo già accennato sopra, come la scuola romantica tedosca più antica identificasse umanità ed arte e considerasse l'arte come apportatrice di civiltà. Anche Arnim, come Wackenroder, ammonisce di riconoscere in ogni cosa presente l'elemento umano, e di trarre soltanto dal passato le radiose figure di immacolata perfezione da proporre come modello al presente. I romantici avevano per principio che gli uomini non fossero altro che le porte attraverso le quali, dopo la creazione del mondo, le potenze divine pervenivano alla terra, per manifestarvisi sotto le forme visibili dell'arte e della religione. Eichendorff qualificava le singole arti come « arabeschi del baldacchino della Chiesa », e Jos. Jak. Wagner considerava un'accolta di persone adoranti Iddio come un tutto, nel quale i singoli individui si fondono insieme, e tutti i contrasti scompaiono. Per lui poi il culto non è altro che la somma di tutte le arti nel loro più alto significato, una rappresentazione simbolica universale del divino per mezzo delle arti. A sentir lui, bisognerebbe abolire le prediche; la musica, la pittura, la plastica e la poesia riunite dovrebbero formare il culto, nel quale dovrebbe compendiarsi e manifestarsi tutta quanta la vita religiosa.

Di quanto i romantici precorressero i loro tempi, e a quanta modernità (veramente incredibile) fossero improntati i loro sentimenti e i loro pensieri, risulta già a sufficienza da questa tesi, da loro sostenuta ben novant'anni or sono. E benchè spesso essi credessero di ritrovare, anzi di scoprire nuovamente il *loro* mondo nel medioevo e nelle sue condizioni, che essi abbellivano con la loro poesia, tuttavia

essi erano d'altro lato animati da uno spirito progressista in sommo grado. Infatti per Novalis l'essenza della storia è costituita da una serie di evoluzioni progressive, che vanno estendendo sempre più il loro campo d'azione. Ciò che non raggiunge oggi la perfezione, la raggiungerà in avvenire ripetendo la prova, oppure con un nuovo tentativo. Nulla di quanto cade nel dominio della storia va perduto; e da innumerevoli trasformazioni scaturiscono forme sempre nuove e sempre più ricche. L'arte è eterna, e nessun artista, anche morendo, ci abbandona del tutto; ciò non è possibile, perchè il suo spirito, la sua arte rimangono fra noi ad ammonirci amichevolmente. La morte è un fattore indispensabile a rivelare in tutta la loro grandezza i personaggi insigni e le loro mirabili gesta; perchè solo dopo la loro morte il mondo è in grado di apprezzare al suo giusto valore la loro eccellenza, e di ammirarli serenamente. Secondo Tieck, nell'arte è la fine, anzi null'altro che una integrazione del principio.

Per l'educazione artistica del popolo i romantici si prefiggevano le mire più elevate. La loro parola suonava così: Ogni vero uomo è artista, egli cerca il bello, e cerca di riprodurlo, per quanto gli è dato comprenderlo. Ogni vero uomo ha bisogno del bello, in quanto esso è l'unico alimento dello spirito. Ogni uomo deve partecipare dei benefizi dell'arte, in quanto in essi risiede il vero istinto vitale; ma egli non deve essere semplicemente un uomo, egli deve realmente ed in verità immedesimarsi coll'umanità intiera. Ogni uomo incolto è la caricatura di sè stesso; ma se scopo precipuo della sua esistenza è quello di educare il proprio cuore, allora egli è artista. E in tutto ciò che apprendiamo nell'arte noi tendiamo unicamente a gettare in noi le basi della libertà ed a far sì che rimangano conquista *nostra*.

Nel considerare questo lavoro spirituale-artistico entriamo nel campo dove dispiegano la loro attività il *talento* e il *genio*. Ambedue lavorano in diversi modi, raggiungono scopi diversi, e sono diversamente apprezzati e giudicati dai contemporanei e dai posteri. Il talento convince, il genio no (Bettina). « A coloro ai quali si rivela, il genio dà l'idea dello smisurato, dell'infinito, mentre il talento ha limiti ben marcati e precisi e, perchè è compreso, viene anche sostenuto ». Il talento ispira simpatia, il genio avversione. E così avviene anche nel campo della musica. Il genio spesso non può ma-

nifestarsi che a stento al mondo, perchè i *filistei* non ammetton
non ciò che è da loro compreso. Il talento crea per il suo ambie
immediato, il genio per le generazioni avvenire. Wackenroder esprim
con molta efficacia il contrasto che regna fra la natura del talent
e quella del genio: « È sorte comune degli uomini *originali* di avere
una scarsa schiera d'imitatori, e Michelangelo lo predisse di sè stesso
e colse nel segno. L'uomo *originale* con un balzo ardito arriva d'un
tratto ai confini del campo dell'arte, e rivela lo straordinario, il meraviglioso. Ma per l'ottuso spirito dell'uomo quasi nulla v'è di straordinario e di meraviglioso che non gli sembri confinare con l'assurdo e con la pazzia. I miseri imitatori, ai quali manca energia propria per mantenersi in equilibrio stabile, vanno errando qua e là alla cieca, e le loro imitazioni, o non sono altro che pallide ombre, oppure esagerazioni e caricature ».

Secondo la concezione romantica del mondo, ogni artista dovrebbe dirigere la propria volontà e i propri sforzi a concentrarsi in sè medesimo, a dimenticarsi della propria personalità e ad uscire del tutto di sè.

Per i romantici è questo che fa bella l'esistenza.

Propriamente, l'esplicazione più spirituale delle nostre energie e della nostra individualità si ha quando ci immedesimiamo per intiero e perdutamente in un altro essere, facendo ogni sforzo per rappresentarlo; « in altre parole, quando assumiamo una parte in una buona commedia » (Tieck). Poichè tutto consiste in questo, che nell'uomo si renda sensibile l'*uomo*. Per questo però è necessaria l'unità d'intendimento, di fede e di volere; raggiungere questà unità, ecco l'altissimo scopo dell'arte, lo scopo dell'umanità tutta quanta. Essere e conoscere, oggetto e rappresentazione sono, in sostanza, una cosa sola, e la storia dell'universo è la storia dello sviluppo della coscienza (Schelling).

Per i romantici, tutto consisteva in questo sviluppo della coscienza umana ed artistica. Già Fr. Schlegel additava la differenza fra l'arte classica e l'arte moderna. Quella era natura in senso più generale, questa, mantenendosi sul terreno storico, descriveva i risultati della propria esperienza della vita. (« Quanto v'ha di buono, ha sempre come fondamento la storia »). Anche per Schlegel la sola via vera è quella che mette capo all'uomo interiore; giacchè la semplice rap-

.one di uomini, di passioni e di azioni umane per lui non a assolutamente nulla, come non conta nulla la forma artistica, per quanto si vadano rimescolando milioni di volte e in tutti i modi possibili i suoi ingredienti ». Una creazione artistica non ha valore se non in quanto riflette, riproduce l'elemento specificamente umano, personale; ma nel tempo stesso il còmpito delle personalità artistiche moderne è quello di collegare tutte le idee nuove germogliate dal progresso con le idee antiche, e non di contrapporre le prime alle seconde, mettendone in rilievo, accentuandone i contrasti. In questa opera di collegamento però tutto dipende dai mezzi che l'artista ha a sua disposizione.

Anche Novalis accenna al lavoro artistico, e al modo come i rappresentanti delle singole arti possono giovarsi e aiutarsi a vicenda. I poeti, per esempio, a suo avviso, non potranno mai imparare abbastanza dai pittori e dai musicisti. In queste arti salta veramente agli occhi la necessità assoluta di una sapiente economia di mezzi, e l'importanza grandissima di una felice scelta delle proporzioni. Reciprocamente, i pittori e i musicisti potrebbero di buon grado prendere dai poeti quell'indipendenza, quell'intimo spirito poetico e inventivo, che sono doti indispensabili della vera opera d'arte in generale. Essi dovrebbero essere più poeti, e noi (cioè i poeti) più musicisti e più pittori, ben inteso secondo lo stile proprio dell'arte nostra. Scopo dell'arte non è il soggetto, bensì l'esecuzione del medesimo.

Secondo Novalis, il bello, che è il fine a cui l'artista deve tendere con tutte le sue forze, non esiste già fin da principio in alcun'arte, fuorchè nella musica. Soltanto lo spirito è capace di dare una veste poetica alle cose, ed alle trasformazioni della materia. Ad esempio, tutti i suoni, che la natura produce, per sè stessi sono aspri e senza vita. Solo per un'anima musicale il mormorio della foresta, il fischiare del vento, il canto dell'usignuolo, il gorgogliare del ruscello rivestono sovente un significato melodico. Il musicista trae da sè stesso l'essenza dell'arte sua, e perciò la sua sincerità non può essere menomamente messa in dubbio. Il pittore si serve d'un linguaggio infinitamente più difficile di quello del musicista; egli propriamente dipinge con gli occhi, giacchè la sua arte è l'arte di vedere bene e rettamente. Il musicista può contrapporre all'opera del pittore la molteplicità di movimenti delle sue dita, dei suoi piedi, della sua

bocca. Quasi ogni uomo porta in sè fin dall'inizio il germe, per quanto piccolo e rudimentale, dell'artista; egli ha destato nei proprî organi il germe della perfettibilità, ha elevato la loro sensibilità di fronte allo spirito, e perciò si trova in grado di servirsene a suo piacimento per esprimere pensieri, anche mancando ogni stimolo esteriore, e può adoperarli come strumenti per modificare il mondo materiale come più gli talenta. Spesso però lo strumento e il meccanismo riescono d'ostacolo alle estrinsecazioni artistiche. Wackenroder aveva ben ragione di considerare come una sventura per la musica, che siano necessarie tante mani perchè un'opera musicale esista: « Io raccolgo ed elevo l'anima mia tutta intera per dar vita ad un'opera veramente grande, e cento teste prive di senso artistico interloquiscono tutte insieme, e vogliono chi questa, chi quella cosa! »

Era naturale che i romantici non solo vedessero di mal occhio il « meccanismo », ma dichiarassero anche la guerra alla « virtuosità ». Ecco, ad esempio, che cosa dice Tieck riguardo alla virtuosità: « La massima parte degli artisti s'inebriano della loro virtuosità, ed è raro che alcuno di essi si dia la pena, non dico di interpretare il compositore, ma nemmeno di comprenderlo. E così mentre in quest'ultimo caso il compositore avrebbe quella parte di gloria che gli spetta di pien diritto, nel primo caso invece egli resta sempre addirittura annichilito ». Nella sua novella « Dolori e gioie musicali », il poeta descrive in modo piacevolissimo le lotte fra il compositore e la « prima donna », lotte nelle quali, a domare la presunzione e i capricci di quest'ultima, l'artista deve ricorrere « alle preghiere, alle minaccie, allo scherzo, all'adulazione, alla falsità ed alla menzogna, e deve introdurre nell'opera sua piccole modificazioni, e farvi aggiunte e tagli », finchè questa può finalmente essere abbandonata al capriccio del pubblico ed alla cieca ventura che ne è la signora onnipotente. Si vede che sotto questo aspetto i tempi sono da allora ben poco mutati! Ma Tieck si lagna anche del pubblico: « Adesso (cioè alla prima rappresentazione), perchè l'opera possa destare gli indispensabili battimani, e con queste meschine approvazioni un po' d'entusiasmo, bisogna che non faccia troppo caldo nè troppo freddo, che gli spettatori non siano troppi nè troppo pochi, che non ci sia nessuna grande novità politica, che nessun funambolo od acrobata faccia annunziare la sua prossima venuta ».

Senza avvedercene siamo entrati nel campo della musica pratica, e giacchè ci siamo, vale la pena di vedere quali fossero i compositori che godevano le grazie dei romantici. Anche in questo Tieck può essere per noi una buona fonte di notizie. Il più grande di tutti per loro era Beethoven. La musica di Bach era da loro paragonata all'architettura gotica, « la cui età era irremissibilmente finita, come era finita l'età della grandiosità mistica e sentimentale della musica di Bach ». E « Mozart, Händel, Bach, Gluck e Haydn sono veri tedeschi, che noi non dobbiamo mai lasciarci disputare, e le loro composizioni devono essere chiamate veramente tedesche, per contrapposto alle italiane ». Ma nel cielo romantico rifulgevano ancora altri astri musicali: Palestrina coi suoi « grandiosi, eterni poemi », Leo e Durante con le loro « superbe composizioni », e Pergolese con le sue « incantevoli melodie », che Tieck paragona agli effetti di luce del Correggio. Inoltre i romantici erano lieti di possedere gli « eccellenti salmi di Marcello », il « drammatico *Requiem* di Iomelli », e si sentivano ricreare il cuore dalla « grandiosa giocondità » di Händel. Essi facevano ogni sforzo per appropriarsi l'opera di Mozart, e per affermarne e sostenerne la nazionalità tedesca, ammirando in pari tempo il « non mai abbastanza lodato » Spontini; si dichiaravano esterrefatti della « strabocchevole esuberanza » che Mozart, seguendo l'esempio di Händel, aveva introdotta nella sua musica istrumentale, ma nel tempo stesso ricordavano con gratitudine il « dolce godimento » di cui era loro stata fonte la musica di Martini; « deploravano il graduale scomparire del « Barbiere » di Paisiello dalle scene, pur senza negare a Rossini la corona d'alloro per la sua opera omonima. Già da questo breve elenco è facile avvedersi come i romantici avessero, in fatto di musica, uno stomaco da struzzo, atto a digerire senza difficoltà le cose più eterogenee. La novella di Tieck da noi citata sopra è qualche cosa di più di un semplice parto poetico; essa costituisce per noi un contributo in sommo grado prezioso alla storia della cultura musicale e del gusto artistico.

« Nuovo amore, nuova vita creò all'uomo un nuovo linguaggio », cantava un giorno Tieck. E infatti da tutto quanto la madre natura, nella sua infinita, incessante esuberanza di vita andava loro offrendo, seppero i romantici trarre nuove associazioni di idee e foggiare nuove maniere d'espressione; essi seppero scoprire la fonte delle svariate

disposizioni della natura e dell'animo umano. I romantici celebrarono nella loro sfera la rigenerazione della novella, e arricchirono la loro arte rappresentativa di nuovi momenti armonico-musicali che diedero al linguaggio poetico un fascino inatteso. Essi considerarono anzi la vita stessa come una novella che la madre amorosa inventa per il suo figliuoletto irrequieto; qual meraviglia dunque che essi mirassero a produrre in certune delle loro poesie (ad esempio Tieck nella sua « Genoveva ») effetti musicali! Dovunque si trovassero, questi poeti (come Werner ed Oken) sentivano il suono come il ritorno della materia nell'etere, come la voce con la quale Iddio manifesta la sua più intima natura; la musica era per loro qualcosa di diametralmente opposto al mondo dei fenomeni, era una cosa a sè, l'inconscio stesso, che le parole si sforzano di interpretare. Il pittore Philipp Otto Runge paragonava la sala musicale alla gradazione dei colori nel chiaroscuro, e Wackenroder considerava i singoli suoni di ciascuno strumento come le diverse sfumature di un colore. La soluzione del mistero del « colore dei suoni » e « della musica dei colori », che a noi sembra cosa tanto moderna, fu già trovata dai romantici. Secondo Wackenroder, ciascuno strumento ha un solo suono suo proprio e veramente caratteristico, appunto come ciascun colore possiede il suo colore fondamentale. Il suono è paragonabile al colore, e la melodia, l'andamento della composizione musicale, al disegno. Wackenroder dice: « Il colore è un piacevole soprappiù che è dato alle forme in natura, e i suoni alla loro volta sono un accompagnamento del colore ».

Durante la notte appare il *Waldmärchen* (folletto silvano); ma egli non è che come « un grido udito in sogno », e non appare « se non a colui che ode coll'anima ». « Non senti tu », fa chiedere Tieck da uno dei suoi fantastici eroi, « non senti tu talvolta una sorprendente attrazione verso il meraviglioso, verso lo strano?..... Allora è come se il corno da caccia volesse rendere parlante la sua melodia, è come se gli alberi acquistassero d'un tratto il linguaggio, lo stormire delle frondi si tramutasse in un canto intelligibile. Allora incomincia ad avanzarsi l'amore, con un lontano suono di flauti, il cuore ci palpita pel desiderio di volargli incontro, il presente è come incatenato dalla magìa di uno scongiuro, e i luminosi istanti ann ardiscono affatto di trascorrere. Una cerchia di soavi armonie ne

avvince con magico potere, e una misteriosa luce lunare, illuminando la nostra esistenza reale, la rinnova e la raffigura..... ».

Questa è vera musica a programma..... in parole! La poesia romantica offre centinaia di passi consimili, ai quali potrebbero ispirarsi i nostri moderni compositori di musica a programma. Perchè nessuno di loro cantà a noi « una di quelle canzoni luminose e serene che s'elevano al disopra della terra e procedono con agile passo sugli aurei tappeti onde il tramonto adorna il cielo, per inviare di lassù il loro saluto al mondo »?

Chitarra, arpa, liuto, flauto e corno da caccia erano gli *strumenti romantici*. In ogni luogo il poeta ode risuonare intorno a sè la musica silvestre dei corni, le cui voci lontane si confondono e si succedono l'una all'altra; dappertutto egli sente « notturni suoni di corni, che salutano la luna ed echeggiano lassù nella solitudine del bosco lontano ». Alle volte poi la musica fluisce per lui come un ruscello mormorante attraverso un giardino silenzioso: « questo era l'unico movimento, l'unico segno di vita in mezzo alla natura, e i suoni scivolavano con tanta dolcezza sull'erba e fra le vette degli alberi, come se cercassero l'amore dormiente e non volessero destarlo ».

Nel *Getreuer Eckart* di Tieck troviamo un mirabile riscontro alla scena del *Venusberg* del *Tannhäuser* di Wagner: « Si racconta che una volta sia venuto da uno strano monte un suonatore, la cui mirabile musica destava desideri così prepotenti e selvaggi nel cuore di coloro che l'ascoltavano, da trascinarli seco con forza irresistibile a perdersi in quel monte. L'inferno allora apriva le sue porte, e li allettava a sè con dolce musica..... Una musica, che pareva scaturire dal più profondo della natura riboccante di beatitudine, estingueva colle sua fresche onde l'ardore selvaggio dei desiderî; un'ombra scivolante voluttuosamente sui prati in fiore accresceva la malìa dei suoni. Quanti anni siano trascorsi da quel tempo non saprei dire; allora non v'era tempo e non v'erano differenze di sorta; dai fiori emanavano i vezzi delle fanciulle e del piacere, e nel corpo delle donne sbocciavano i fiori in tutto il loro incanto; i colori formavano un altro linguaggio, i suoni dicevano cose nuove; tutto il mondo sensibile era allora allietato da una perenne fioritura, e gli spiriti celebravano il loro trionfo ».

I romantici amavano il misterioso e l'orrido, che, a loro avviso,

provenivano dall' irrompere del mondo della natura e degli spiriti nell'anima dell'uomo. Sovente essi trovarono nelle cose quelle profonde, recondite armonie, dalle quali ha origine la musica terrena. Nel *Freischütz* di Weber, nel *Vampiro* di Marschner, nella *Dama Bianca* di Boïeldieu si trovava il substrato musicale dell' orrido come momento artistico, si trovava quell'irrompere del mondo interiore nel mondo esterno, da cui non di rado hanno origine anche effetti comici. Nello stesso tempo però i romantici dell'antico stampo amavano anche rappresentazioni di carattere più intimo. Così Tieck si compiace di descrivere il giovanetto che suona l'arpa, e va cercando colle dita le note sorelle delle sue fantasie; così esse si riconosceranno scambievolmente, e si estingueranno confondendosi insieme, ebbre d'amore, in un amplesso. Ovvero egli vorrà col suo canto d'amore attraversare il mondo intiero, e commuovere il chiarore della luna e la porpora del tramonto, sì che ripercuotano la sua canzone e la sua felicità; egli vorrà che la sua melodia scuota gli alberi, le frondi, le foglie e le erbe, perchè ripetano con milioni di voci il suo canto.

Sempre i romantici diedero una grandissima importanza alla melodia. Bettina von Arnim definiva l'essenza della melodia come la vita reale della poesia; e infatti « non è forse per mezzo della melodia che il contenuto spirituale di una poesia diventa sentimento reale »? La musica, al pari della melodia, « fa dell'anima un corpo senziente; ogni suono la commuove; la musica esercita sull' anima un'azione reale, e colui che nel suonare o nel comporre non si sente commosso, non riescirà mai a far nulla di buono. Io mando al diavolo le ipocrite tendenze moraliste con tutto il loro vieto armamentario, giacchè nell'arte come nella natura solo i sensi creano ». In confronto di questa donna dal sangue bollente, Tieck appare più assennato, in quanto che è d'avviso che il cuore rimanga tanto più vuoto, quanto più l'orecchio è pieno. Larus chiamava la melodia « il pensiero della musica », e E. T. A. Hoffmann assegnava in generale ad essa il primo posto. Una melodia non cantabile era da lui considerata soltanto come una serie di suoni che si sforzano inutilmente di diventare musica.

Era inevitabile che i romantici dovessero affrontare la questione della *musica come espressione*; ed essi non si trassero indietro. A

tale riguardo Tieck si esprime in questi termini: « Come la poesia e la prosa si contrappongono fra loro, così, in una cerchia più vasta, si contrappongono la poesia e la musica, in quanto che la poesia rappresenta il cosciente, la musica l'incosciente. Indi la poesia vuol diventare musica, e la musica vuol diventare poesia. La poesia s'impadronisce delle oscure sensazioni che il suono, il colore, l'odore destano nelle più remote profondità del nostro essere, e la musica dal canto suo vorrebbe, al pari della parola, destare nel nostro spirito cosciente immagini ben definite ». Ma il poeta-filosofo non si arresta qui. Ripetendo le parole di lui già citate addietro, « nessun' altra arte descrive le sensazioni con tanta efficacia, con tanta arditezza e con tanta poesia (che alle anime fredde sembra affettazione) ». La musica per lui è la sola arte che sia capace di comporre i movimenti più svariati e più disparati dell'animo nostro in una stessa bella armonia, che sappia con note sempre belle esprimere la gioia ed il dolore, la disperazione e l'adorazione. Dal canto suo Wackenroder si scaglia contro i peritosi e i pedanti, che vorrebbero che ognuna delle mille e mille composizioni musicali venisse spiegata con parole, e non sanno capacitarsi che ognuna di esse non abbia un significato da potersi esprimere con parole, come lo hanno i dipinti. Pretendono essi dunque di misurare il linguaggio più ricco secondo il linguaggio più povero, di risolvere in parole ciò che le parole ha in dispregio? O non hanno essi mai sentito nulla « senza parole »? Il loro cuore non alberga dunque sentimenti di sorta?

In un altro punto dei suoi scritti Wackenroder fa la questione se non sia lo stesso pensare in suoni di strumenti, ovvero in cosidetti pensieri. Secondo lui, anzi, nell'uno o nell'altro modo « non si riesce che a gesticolare », e la musica come linguaggio più delicato e mistico spesse volte è quella che meglio soddisfa allo scopo. V'è una frase di Wackenroder che fa pensare a Riccardo Wagner: « Ogniqualvolta io sento della musica per danza, non posso a meno di pensare che questo genere di musica costituisca manifestamente il linguaggio più espressivo e più preciso, e sia necessariamente la più vera, la più antica musica, la musica primitiva ».

Anche Tieck afferma che la musica, la poesia e la pittura coi loro mezzi d'espressione artistica spesse volte si dànno la mano, e che anzi esse « frequentemente potrebbero unirsi per creare una stessa

opera d'arte ». Per lui, non sempre è necessaria l'azione, l'avvenimento, per rapire l'animo nostro; anzi sembra difficile stabilire se sia in questo campo che l'arte raccoglie i suoi più degni allori; basta solo pensare, fra l'altro, alla calma bellezza di certe « Sacre Famiglie » dalle quali si sprigiona una così copiosa onda di musica. In tempi avvenire si arriverà, secondo lui, a rappresentare le cose, ad esprimere i sentimenti e gli avvenimenti in un modo del quale adesso nessuno può farsi un'idea. Così il suo pittore Franz Sternbald ode suonare un flauto, le cui melodie gli ispirano dei versi; e in un altro punto dei suoi scritti il poeta dice che i canti dovrebbero « per così dire, essere gli accenti, in cui questi strumenti prorompperebbero spontaneamente, la maniera in cui parlerebbero e si esprimerebbero, se fossero esseri viventi. Ove se ne avesse vaghezza, si potrebbe con pochi suoni comporre un intiero discorso ». Il concetto fondamentale della moderna musica a programma è già espresso qui molto chiaramente.

Fra i principali fautori della musica considerata come mezzo di espressione dobbiamo annoverare anche Fr. Schlegel. Egli si scaglia contro coloro che trovano strano e addirittura ridicolo che i musicisti parlino di pensieri nelle loro composizioni. « Sovente », egli dice, « può benissimo accadere che essi abbiano più pensieri *nella* musica che non *sopra* la musica ».

Ma chi intuisce le mirabili affinità che collegano fra loro tutte le arti e le scienze, almeno non troverà la cosa impossibile, partendo dall'erroneo principio che la musica non possa essere che il linguaggio del sentimento, e non sarà alieno dal riconoscere una certa tendenza della musica istrumentale pura alla filosofia. « Non *deve* forse la musica istrumentale pura procacciarsi un testo? E il tema, non viene forse in essa svolto, dimostrato, variato e contrastato, come l'oggetto della meditazione nella filosofia » ?

In un altro punto, Fr. Schlegel deplora che in mezzo a tanta poesia nulla sia così raro come un poema. « Ne è causa la strabocchevole quantità di schizzi, di studi, di frammenti, di rovine e di minutaglie poetiche! » Ciò mette in rilievo un fatto abbastanza notevole e strano: i romantici, mentre sono caratterizzati dall'interna « scissura », dalla natura incostante, e dall'incapacità di soffermarsi a lungo sopra un solo argomento, esortano poi molto spesso gli altri

alla concentrazione spirituale durante la creazione artistica. Non è da attribuirsi al caso, se i tre poemi più notevoli della scuola romantica, vale a dire l'*Heinrich von Ofterdingen* di Novalis, la *Rivolta nelle Cevenne* di Tieck e il *Kronenwachter* di Arnim sono rimasti allo stato di frammenti. Ciò che questi poeti raccomandavano caldamente agli altri, mancava poi a loro stessi. « Il disperdimento (delle energie) è la morte di ogni grandezza! »; è questo un monito di Fr. Schlegel, monito che anche ai nostri giorni dovrebbe essere ascoltato e preso in considerazione.

Un giovane artista non potrà mai essere abbastanza giudizioso, dice Novalis, il quale deplora inoltre che siano così pochi quelli che si preoccupano « di agire nel loro intimo con libertà ed accortezza, e di assicurarsi mediante un'acconcia ripartizione l'uso più naturale e più efficace delle proprie energie spirituali. Io non potrò mai », egli prosegue, « raccomandarvi abbastanza di secondare con ogni assiduità e con ogni sforzo la vostra intelligenza, il vostro naturale impulso di conoscere come tutte le cose avvengano e siano fra loro concatenate secondo le leggi della causalità ». Inoltre, per l'artista che crea, nulla è più indispensabile che l'intuizione della natura delle cose, la conoscenza dei mezzi atti a raggiungere ciascuno scopo, e la presenza di spirito nella scelta più acconcia dei medesimi secondo il momento e secondo le circostanze. Senza l'intelligenza, l'ispirazione è cosa inutile, anzi pericolosa, e l'artista potrà far poco, se egli stesso rimane attonito dinanzi al meraviglioso. Novalis era di gran lunga più esigente dei suoi compagni d'ideali, riguardo all'unità spirituale di un'opera, in cui si rispecchia l'anima del poeta. Egli insisteva, doversi in ciascun fenomeno ricercare l'intima essenza; giacchè questo appunto è il lato più caratteristico anche all'uomo moderno, la cui coscienza interna, di giorno in giorno più lucida, scompone ogni fenomeno esteriore in elementi spirituali.

In Tieck troviamo parecchie verità interessanti circa i dolori e le gioie del *creare*: « Non si può proprio più far nulla di nuovo! » esclama egli una volta con comica disperazione, « siamo in troppi a lavorare *in questo mestiere!* ». Ma poi viene la rassegnazione: « Il destino dell'artista..... non è forse da compiangere? Io non mi accingo ad alcun nuovo lavoro, senza essere intimamente convinto che riuscirò a creare qualche cosa che mi metterà alla pari dei miei più

grandi predecessori, e magari, sotto certi rispetti, al disopra di essi. Ma questa calma, questa sicurezza celestiale si dilegua, non appena mi metto al lavoro; e il mio entusiasmo per quello ch'io vado creando è funestato dai dubbi più amari. Bene spesso allora io sento intimamente che il vero, il celeste è vicino, vicinissimo a ciò che io scrivo; coi miei versi io busso alla parete che mi separa dall'ignoto, invisibile vicino, per salutarlo; mi sembra che basterebbe ch'io volgessi il mio capo così o così perchè il mio genio mi comparisse, visibile, dinanzi; e sempre, sempre egli s'ostina a non comparire! Il mio spirito s'arrovella, di fuori, a cercare la buona strada, ed io proseguo afflitto e rassegnato il mio lavoro. Si affaccia nell'animo mio l'immagine di una scimmia con la sua tetra irrequietezza, con le sue contraffatte sembianze; forse essa ha ad ogni istante, ora più chiaro ed ora più oscuro, un barlume di giudizio, e di continuo s'affanna per trattenerlo, e acquistare per tal modo la coscienza di sè, ma si trova sempre avvinta dai ceppi della sua primitiva, ingrata condizione ».

Molto argutamente E. T. A. Hoffmann raccomanda con calore ai musicisti l'uso delle bevande alcooliche per agevolarsi il lavoro. Egli consiglia il *punch* a chi vuole accingersi a composizioni romantiche sul gusto del *Don Giovanni*, il vecchio vino del Reno per la musica sacra, il vino di Borgogna per le opere serie, lo *Champagne* per le opere comiche, e gli ardenti vini d'Italia per le canzoni. « Io lascio tuttavia, » egli scrive, « ad ognuno la sua opinione individuale, e mi limito a fare tacitamente per mio uso e consumo questa osservazione, che lo spirito generato dalla luce e dal fuoco sotterraneo (1) è molto pericoloso, e che non conviene fidarsi troppo della sua amicizia, perchè egli ben presto cambia faccia, e invece di amico benefico diventa uno spaventevole tiranno ».

Hoffmann voleva dunque che gli artisti nel creare fossero ispirati non solo nell'anima, ma anche nel corpo. Ma, osserva non so più dove Bettina von Arnim, il bello soltanto genera l'ispirazione, e l'ispirazione generata dal bello è essa stessa il bello nella sua più alta manifestazione. Ella riconosceva, la bellezza essere uno spirito divino

---

(1) L'alcool. *(N. d. T.)*.

generato nel grembo della madre terra, più grande dell' uomo; ma aggiungeva, che nella intelligenza soltanto risiede la libertà dello spirito umano (« Pensiero è ispirazione della libertà »), la quale è da mettersi al disopra di ogni più soave bellezza. Allora in ogni impulso vitale si scorgeva il bello, e « tutti i sacri giuochi dell'arte » erano considerati unicamente come imitazioni più o meno lontane dell'immenso giuoco dell'universo, di quest'opera d'arte eternamente in formazione (Fr. Schlegel).

Nella ricerca del bello veniva compresa pure l'aspirazione all'infinito, e il godimento *puro* veniva elevato a preghiera. Vackenroder diceva essere la pasola *Schönheit* (bellezza) una delle parole più meravigliose, ed esortava a trovar nuove parole per designare i singoli sentimenti, le singole opere dell'arte; giacchè « in ognuna di esse è in giuocó un nuovo colore, e per ognuna sono creati nuovi nervi nell'edifizio umano ».

Figlia della bellezia è l'ispirazione, nella quale (secondo Tieck) l'anima nostra, allorchè ne è veramente e profondamente invasa e commossa, sente, come nel suo nuovo elemento, tutta intiera la forza e l'immortalità della sua natura. V'ha una sorta d'entusiasmo tragico o divino che libera da ogni pastoia, da ogni miseria umana chiunque ascolta la sua voce possente.

Vackenroder dice che l'entusiasmo non è propriamente un'esaltazione dello spirito altrui, ma bensì una bella affermazione della nostra propria grandezza, giacchè la vera arte non parla mai senza entusiasmo. Egli deplora poi vivamente, che moltissimi credano che si voglia scemare i loro meriti o gli altrui, allorchè si celebra qualcuno come il più grande, il più eccellente, il più perfetto. Come se *ogni* cosa grande e bella non vivesse in un mondo suo proprio, in un elemento suo peculiare! Giacchè, come ogni singola opera d'arte non può essere afferrata e intimamente compresa se non dallo stesso sentimento, del quale essa è un'emanazione, così anche il sentimento in generale non può essere afferrato e compreso che dal sentimento. E questo sentire all'unisono con gli altri deve poi condurre ad essere *tolleranti*. Tollerante è chiunque ami l'arte con vero entusiasmo. Il tollerante comporta volentieri che tutte le cose, anche le insulse e le assurde, vivano nella loro cerchia e a modo loro una vita propria; soltanto, egli non vuole che gli si accosti troppo la volgarità. Egli

è disposto a tollerare tutti, ma non venera che il sublime. Il concetto del bello sarà sempre di natura soggettiva. Nel giudicare un'opera d'arte non basta lodarla solo superficialmente, giacchè le frasi comunemente adoperate si possono applicare ugualmente bene ad ogni altra possibile opera artistica. Noi dobbiamo invece, ed è a questo che ci esorta Wackenroder, investirci della personalità dei grandi artisti, considerare e concepire le cose coi loro organi, dobbiamo poter dire, nell'anima loro: « L'opera nel suo genere è giusta e vera ». Perciò è grandemente da riprovarsi anche l'usanza, così in voga oggigiorno, di confrontare fra loro opere al tutto eterogenee. Il confronto è un grande nemico del godimento artistico. Anche la più sublime bellezza dell'arte non esercita su di noi tutto il suo magico potere se non quando il nostro occhio non è contemporaneamente rivolto ad altre bellezze. « Il Cielo ha distribuito i suoi doni fra i grandi artisti della terra in modo, che noi siamo assolutamente costretti ad arrestarci davanti ad ognuno di loro, e ad offrire a ognuno il tributo della nostra ammirazione ».

Lipsia.

E. Segnitz.

Musica dell'Hindustan.

(*Contin.*, V. vol. XV, fasc. 2°, pag. 295, anno 1908).

VII.

Usi e costumi degli Hindu in relazione all' Aurth-Udhaia.

Poesie da musicarsi.

La donna Hindu. — Le canzoni di una nazione ci dànno sempre un' idea assai precisa del sentimento prevalente in essa, nonchè dei suoi usi e costumi. Ora devesi notare che in India, fin dai tempi più remoti, la donna non ha mai avuto alcuna importanza sociale: essa non è l'essere intelligente compagno e consorte della nostra esistenza; secondo gli Hindu la donna non rappresenta che una necessaria e, sia pure, piacevole distrazione nella pratica della vita. La donna Hindu non ha alcun diritto nè privilegio nella casa del di lei Signore e Padrone: essa non ha incombenza alcuna all'infuori delle domestiche faccende e vien solo stimata quel tanto che è assolutamente necessario per riguardo ai figli che da lei il marito si attende. Guai alla donna sterile! essa ha mancato all'unica cosa che poteva scusare il di lei diritto all'esistenza: essa è disprezzata e trattata come un essere inutile che consuma e non produce. Guai alla vedova! è il di lei cattivo *Nasib* (destino) che ha cagionato la morte del marito: — la povera donna è considerata come una maledizione nella casa vedovile e, non di rado, essendo stata maritata quando ancor bambina — aveva forse 6 o 7 anni — essa è rimasta vedova prima

di essere sposa! pur non solo è condannata a crudele vedovanza per tutta la vita, ma viene ad ogni momento vilipesa dai parenti del marito, coi quali, per costume, è costretta a convivere. La vedova non deve mostrarsi al mattino, perchè apportatrice di cattivo augurio; essa deve ritirarsi nella sua stanza prima che scenda la notte; essa deve nascondersi ogni qualvolta un momento di gioia o di festa occorra nella famiglia; ad essa vengono imposte le più aspre, faticose e sgradite faccende di casa e, malvestita, privata di quegli ornamenti e gingilli che formano sempre la gioia di tutte le donne, e che per la donna Hindu sono quasi una necessità, vive nell'abiezione, nel dolore, nella disperazione. Spesso la poveretta, stanca di tanto soffrire, finisce con l'oppio, o con una corda, le tante tribolazioni — ma non di rado invece accade che, sentendo in sè fortissimo l'istinto della vita e il sentimento dell'amore, essa getti la sua sfida alla società che l'opprime e, fuggendo dalla sua casa maledetta, entri nella casta delle sacerdotesse di Afrodite! Fino a 50 anni fa le vedove venivano abbruciate alla stessa pira che inceneriva il cadavere del marito. Questo è il famoso *Satti* che soltanto cessò in India con la dominazione Inglese.

Poesie Hindu. — Questa diversa posizione della donna in India produce il fatto che, mentre da noi è l'uomo che corteggia la donna, colaggiù è la donna che mendica l'amore dell'uomo. Ciò risulta evidente in tutte le poesie Hindu. Nella maggior parte di esse sono le donne che celebrano ed esaltano le virtù o qualità fisiche dell'uomo e tutto quanto è passione, amore, gelosia, dolore, vien sempre attribuito alla donna.

Una potente ragione che ha determinato questo fatto è anche il costume del paese che permette all'uomo la poligamia e le povere spose Hindu, chiuse nelle loro *zenana* (harem), finiscono per considerare la compagnia del loro marito come la suprema delle felicità, tanto più che la legge non consentendo loro di maritarsi che una sola volta esse, se oneste, effettivamente adorano l'uomo che è destinato ad essere l'unica loro consolazione, l'unico loro appoggio.

Con questo però non deve intendersi che la donna Hindu sia sempre il modello della fedeltà coniugale. Io credo che la donna sia donna ovunque, ma quello che quasi sempre manca alle Hindu — specialmente a quelle che abitano le città — è l'occasione. Appena maritata

essa deve coprire il suo volto e non mostrarlo ad altro uomo che al proprio marito: — essa non esce che raramente e sempre in *gharry* (carrozza) o in *palchi* (portantina) accompagnata dai *Giamadar* (servi di casa) che, inflessibili, non lasciano che alcuno, sia uomo o donna, a lei possa avvicinarsi. L'unica compagnia che essa ha tra le mura della *senana* è dunque il marito e la famiglia di lui. Lo stesso padre non può avvicinarla se non invitato dal marito. La sua vita parrebbe intollerabile, ma essa — il più delle volte essendo deficiente di .ogni coltura intellettuale — vi si adatta e, facendo di necessità virtù, diviene una moglie buona e affettuosa. Non mancano però casi ove la donna Hindu, giuocando di astuzia, malgrado ogni più attiva sorveglianza, riesca a punire in modo adatto l'indifferenza o l'abbandono del proprio consorte.

L'uso di chiudere le donne Hindu nelle *senana* è piuttosto recente: fu originato dal tempo della occupazione Mussulmana, poichè i conquistatori Mongoli non isdegnavano rapire le belle spose Hindu per farne ornamento dei loro *harem*. Oggi, grazie al provvido e liberale Governo Inglese, l'uso delle zenana, quantunque ancor vigente, è un poco rilassato. Nelle campagne però la donna gode di una libertà assai più grande che nelle città e siccome colà spesso accade che il marito debba assentarsi dal paese per parecchio tempo, talvolta per vari anni, l'onestà della sposa è posta a ben dura prova e non di rado accade che essa trovi il modo di consolare l'afflizione della lontananza del marito in un nuovo amore.

Tutto ciò offre un inesauribile argomento poetico ai musicisti e le canzoni sentimentali Hindu hanno, il più delle volte, i seguenti temi: Invocazione all'amante lontano, — lamento per la lontananza dell'oggetto amato, — imprecazioni alle rivali, — dolore per l'impossibilità di raggiungere l'oggetto dei propri pensieri a causa della troppa vigilanza dei parenti del marito, — invocazione alle amiche per chiedere il loro aiuto onde potere avvicinare l'amante, — attesa dell'amante, — suo arrivo, ecc. ecc. È raro, rarissimo, il caso che sia un uomo che addimostri, nella canzone, amore per la donna: ciò sarebbe considerato come indecoroso, sconveniente. È la donna che deve sospirare per l'uomo!

Chrisna. — Un altro soggetto molto trattato dai poeti è fornito dalle innumerevoli avventure amorose del voluttuoso dio *Chrisna.*

Le varie incarnazioni di lui hanno molta parte nella storia dell'Hindustan, ed hanno aperto un vasto campo all'immaginazione dei moderni compositori. Questo dio — chiamato anche *Mohun* o *l'Incantatore* — quando si prendeva il gusto di vestire la nostra umana sembianza non trascurava ritenere dalla sua divinità quel tanto di qualità sopranaturali che gli permettevano di assicurarsi un predominio assoluto sulle *belle figlie degli uomini*, come dicono i *Sacri Shastra*. La sua apparenza umana era così perfetta, così meravigliosamente bella, che nessuna donna poteva resistere al di lui fascino. Quando suonava il flauto egli infondeva all'istrumento un tal magico potere che, per un circuito di vàrie miglia, le donne venivano prese come da febbre e dovevano immediatamente lasciare le loro faccende, i loro bambini e correre a lui! Questo dio fortunato e invidiabile ha sbrigliato la fantasia dei moderni poeti-musicisti, i quali ne descrivono e ne cantano le innumerevoli seduzioni in ogni possibile maniera. Sempre, al solito, la protagonista di ogni canto è la donna; è sempre essa che esalta le di lui fisiche bellezze *irradianti come il sole*; essa che, tutta lagrimevole, si duole e piange pel brutale trattamento sofferto; essa che, come frutto della propria esperienza, consiglia le compagne a non avventurarsi sulle rive del *Jumna* ove il dio ha posto la sua dimora; in altri canti sono le lattivendole che raccontano come l'*Incantatore* le abbia attirate a lui con la sua magica potenza e, gettato via il loro latte, le abbia baciate; altrove una appassionata donzella esprime l'amore ardente che *Mohun* le ha ispirato, ecc.

Kolin Brahmani. — Qui credo utile, incidentalmente, notare che *Chrisna*, con queste sue incarnazioni e conseguenti amori, veniva a creare una divina discendenza e, fra i preti brahmani, tuttora esiste una casta speciale chiamata *Kolin*, i quali sono appunto considerati come discendenti di questo dio. Questi *Kolin Brahmani* godono nella società Hindu privilegi grandissimi — essi sono stimati come semidei e, ovunque vadano, sono accolti coi più grandi onori. Per dare un' idea della loro influenza dirò solo che tutte le altre caste Hindu sono a loro inferiori e soggette, e per quanto un *Kolin Brahmano* possa essere povero, fosse pur egli un *Sanaiasi* (mendicante), il più nobile Hindu al primo incontrarlo, implorerà, come favore speciale, il permesso di mettere la mano sotto il piede di lui

acciocchè possa prenderne la polvere ed aspergersene il capo, e reputerà tale permesso come atto di grande condiscendenza dalla parte del *Kolin Brahmano.* Manco a dirlo questa casta di preti è ricercatissima dalle altre caste brahmane per maritare le loro figlie e, siccome la poligamia è consentita dalla religione, i *Kolin Brahmani* ne approfittano e molti di costoro hanno un discreto numero di mogli sparse nei villaggi e nelle città, le quali visitano raramente, e il più delle volte solo quando ne vengono richiesti dalla famiglia della sposa con grandi sollecitazioni e regali. Naturalmente le mogli di questi « semidei » spesso si consolano come possono ed i poeti-musicisti moderni non mancano di trarne argomento per le loro canzoni.

Durga Puggia. — La più solenne festa Hindu — nella quale la musica forma parte integrale — è il *Durga Puggia.* Questa festa ricorre al finire della stagione delle pioggie, cioè verso gli ultimi giorni di settembre oppure in ottobre. Dura diversi giorni e viene solennizzata con pompa grandissima. Nei palagi dei ricchi Hindu per vari giorni non è che un continuo tintinnare di cembali, battere di tabla (tam-tam), e canti e danze di baiadere; essi invitano i loro compagni di « casta » e dànno sontuosi banchetti ai preti brahmani. I poveri si contentano di riunirsi la notte e cantare insieme le varie raga e raghine della circostanza. Non credo inutile qualche spiegazione su questa festa, che tutti gli europei che hanno visitato l'India piacevolmente ricordano. *Durga* è la Dea dalle dieci braccia e dai tre occhi; ogni braccio impugna un'arma più o meno micidiale. Essa cavalca un leone ed uccide con un colpo di lancia un mostro che è uscito dal corpo di un buffalo. Le di lei figlie *Lakhsmin* e *Sarasvati* le stanno alla destra la prima e alla sinistra la seconda. *Sarasvati*, come già sappiamo, è la moglie di *Brahma* e la Dea della musica e della poesia. I due figli di *Durga*, *Kirtica* e *Ganesh*, le stanno pure ai lati. Il primo cavalca un pavone ed impugna arco e freccia ed il secondo — simbolo della forza — ha la testa di elefante ed è accompagnato del suo indivisibile compagno il topolino. Virtù di contrasto! L'origine di questo *Puggia* è assai curiosa e voglio accennarla nella speranza possa interessare. *Ram Chandra* — detto anche *Rama* — l'eroe del « *Ramayana* » — andò in volontario esilio acciocchè la promessa fatta dal di lui padre *Dasciaratha* alla matrigna *Koikaie* fosse adempiuta. *Sita*, sua moglie,

e suo fratello ***Lakhsman*** lo accompagnarono nelle di lui peregrinazioni. Giunti alla foresta ***Dandak***, s'imbatterono in ***Ravan***, re di

Rakhasab; questi fu preso da violenta passione amorosa per ***Sita*** e la rapì. Per salvare la moglie sua diletta *Rama* si alleò a ***Sugrib***, re dei *Banars* (scimmie) e con le imponenti forze del suo alleato diede

battaglia a *Ravan* e lo sconfisse in sanguinosa mischia. L'esercito di *Ravan* fu intieramente distrutto, ma *Ravan* sopravvisse e *Sita* non poteva esser liberata finchè egli viveva. *Rama* seppe allora che *Ravan* era protetto da *Devi Durga* e che finchè egli non riuscisse a rendersi questa Dea propizia egli non avrebbe potuto vincere *Ravan*. Nel « *Ramayana* » si ricorda che per « propiziare » questa Dea dovevasi offrirle i 108 fiori di loto che adornavano il giardino di *Mansorabar*. *Rama* mandò subito *Hanuman*, il dio scimmia, a prenderli; ottenutili, li depose ai piedi di *Durga*, ma essa rimase indifferente. *Rama* si accorse allora che mancava un fiore e di nuovo mandò *Hanuman*, ma questi non potè rinvenirlo, perchè nel frattempo la *Devi* (Dea) — che voleva mettere a prova la devozione di *Rama* — lo aveva segretamente involato. *Rama* pensò allora rimediare e placare la Dea offrendole uno dei suoi occhi in sostituzione del fiore, e ciò perchè egli era chiamato *Kamal-Lochan*, cioè « occhi di loto ». Egli trasse una freccia per istrapparselo, ma, fortunatamente per lui, in quel momento la *Devi* gli apparve e, commossa da tanta fede, gli disse: « Son soddisfatta, prendi quest'arma, va, uccidi *Ravan* e salva tua moglie *Sita* ».

Questa è l'origine del *Durga Puggia*. Alla vigilia della festa — chiamata *Sasthi* — *Devi* è supposta scendere dall'Himalaya e la di lei immagine vien posta sotto un albero « *bèl* ». Il giorno seguente — *Saptami* — ha luogo una grande processione con immensa manifestazione di gioia, suoni e canti. Al secondo giorno — chiamato *Ashtami*, *Mahapuggia* o anche *Sandhipuggia* — si fanno alla Dea offerte di dolci, fiori, frutta, vesti ed ornamenta ed anche sacrifici di capre e buffali e tutto ciò vien fatto in ricordanza delle offerte fatte a *Durga* da *Rama*. Il terzo giorno si chiama *Nawami* e l'ultimo *Bigioia*. In questo ultimo giorno vien celebrata l'uccisione di *Ravan* ed alla sera l'immagine di *Devi Durga* viene, con grande solennità e suoni e canti, trasportata sulle rive del Sacro Gange e là, fra le imponenti acclamazioni del popolo festante, viene gettata nel fiume.

VIII.

Composizioni musicali degli Hindu.

Antiche composizioni. — Le antiche composizioni musicali Hindu, le quali, come ho già spiegato, sono derivazioni dei principali Raga e Raghine, hanno varie denominazioni. Le principali sono il *Chand*, il *Ghit* ed il *Praband*. Sono difficili composizioni sanscrita ed oggi ben pochi possono comprenderle ed eseguirle.

Moderne composizioni Holi. — Metto tra le prime moderne composizioni i canti detti *holi*, che sono quelli che trattano degli amori del dio *Chrisna* con le *belle figlie degli uomini*. Sono canti di genere vario, talvolta sentimentale, talvolta anche allegro e con un ritmo regolare e ben marcato.

Dhurpad. – Quelle canzoni che magnificano gli atti di qualche eroe si chiamano *Dhurpad*. Sono originarie della provincia di *Gwalior*, ed hanno melodie di stile energico e forte; talvolta però le parole sono di carattere molto libero ed anche osceno.

Hindoví. — Le *Hindoví* sono canzoni delle Provincie Centrali dell'India, di ritmo dolce, facile e regolare.

Tappa. — I *Tappa* sono classificati tra le più belle composizioni moderne. Hanno melodie gentili ed espressive, e si sente in essi tutto il profumo locale. Sono facilmente compresi ed apprezzati anche dai forestieri.

Khil. — I *Khil* sono delicate canzoni d'amore: alcune sono veramente belle ed eleganti.

Thumri. — Le *Thumri* sono canzoni brillanti e non sempre molto virtuose.

Bishnopad. — Sono canzoni sacre.

Vi sono molte altre specie di canzoni, ma essendo di minore importanza, tralascio di enumerarle. Il grave difetto che hanno queste canzoni sono le loro infinite ripetizioni. Sono quasi tutte corte, poche strofe. Ma i cantori Hindu non si stancano dal ripeterle e ripeterle, finchè anche le più belle diventano monotone e noiose.

SARASVATI

(Dea della Musica)

IX.

Instrumenti musicali

(Hust-udhaie).

Gl'instrumenti musicali dell'Hindustan sono notati per la bellezza e varietà della loro forma. Essi sono rimasti inalterati per il lungo spazio di oltre due mila anni, come vien provato dalle antiche pitture e sculture di *Agianta*, le quali ci mostrano questi instrumenti tali e quali come vengono oggi fabbricati. Il *Ciang*, per esempio, è in tutto eguale all'arpa degli antichi Assiri, come si rileva dalle sculture trovate a Ninive, ed il *Vina*, anch'esso antichissimo, ha sempre conservato la forma primitiva anche nei più minuti dettagli. Gli Hindu pretendono poi di avere inventato il violino; senza curarsi di approfondire se ciò sia o no conforme alla verità, è certo che il *Sarangi* (violino indiano) era ben conosciuto in India nelle prime epoche dell'êra cristiana.

Fabbriche moderne. — Le più rinomate fabbriche ora esistenti in India sono a Srinagar nel Cashmire, a Dehli nel Pangiab, a Marscidabad nel Bengala ed a Tamkur nello stato di Maisore vicino a Madras. Però devo con dispiacere constatare che tali fabbriche sono ben lungi dall'avere acquistato quel grado di eccellenza che si avrebbe il diritto di aspettarsi. Il loro precipuo scopo è di produrre una grande quantità di instrumenti, senza punto occuparsi della qualità degli stessi.

Sembra che gli artefici sieno persone del tutto ignoranti di musica e solo si preoccupino della forma e bellezza esteriore e della decorazione degli instrumenti, senza poi curar di migliorarne la qualità del suono. Per esempio i Tamburi, *Tom-tom*, di tutte le specie sono fatti ancora in modo assai primitivo: sebbene all'esterno siano assai graziosamente decorati con oro e lacca e vivaci colori, essi sono ricoperti con pelle di capra ancor fresca e senza alcuna preparazione! Il *Sarangi* (violino) è fatto da un intero pezzo di legno scavato nel mezzo e ricoperto di pelle; i Flauti sono semplicemente dei pezzi di bambù forati il più delle volte erroneamente: e quel che vi ha di peggio è

che neppure si può avere fiducia che in un tempo più o meno remoto gli artefici possano perfezionare i loro instrumenti. Gli Hindu sono così tenaci alle loro tradizioni, che se dimani abili costruttori mettessero sul mercato degli instrumenti perfetti, ben pochi ne farebbero acquisto.

Quattro classi d'instrumenti musicali. — Gl'instrumenti musicali Hindu si dividono in quattro classi:

1ª *Tat* — cioè instrumenti a corda, e sono il *Vina*, il *Rabab*, il *Tambura*, il *Sitar*, il *Sarangi*, ecc.

2ª *Bitat.* — In questa classe sono compresi quegli istrumenti ricoperti di pelle, cioè: il *Mridang*, il *Dolhi*, il *Tabla*, il *Daera*, il *Daf*, ecc.

3ª *Gan.* — A questa specie appartengono gli istrumenti a percussione, come il *Mangira*, il *Giange*, il *Cartar*, ecc. I piatti e le gnacchere sono compresi in questa categoria.

4ª *Sugàr.* — Cioè instrumenti a fiato, quali sono il *Bansuli*, il *Tuturi*, ecc.

Nubat (orchestra). — L'orchestra vien chiamata *Nubat* e gli instrumenti in essa usati sono più o meno i seguenti: il *Sarangi*, il *Tambura*, il *Sitar*, il *Rabab* e il *Vina* — il *Mridang*, il *Dolhi*, il *Tablas*, il *Daera* e il *Daf* — il *Mangira* e il *Cartar* — ed il *Bansuli*. L'effetto prodotto da tale unione di instrumenti è piacevole, specialmente se udita da una certa distanza.

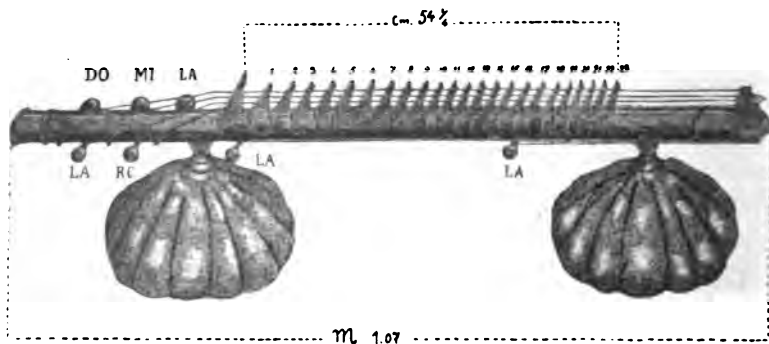
PRIMA CATEGORIA.

TAT: *Instrumenti a corda.*

Vina. — Il posto d'onore spetta al *Vina*. Questo è il più antico e, nello stesso tempo, il più perfetto instrumento dell'Hindustan. Si dice fosse inventato da *Muni Narad*. Il *Vina* è formato da tasti come la chitarra, ma è assai più complicato ed esteso. La lunghezza totale della tastiera è cm. 54 e $^1/_4$, mentre l'instrumento intiero ne misura 107. Alle due estremità della tastiera sono fissati due grandi globi (zucche) scannellati e schiacciati e questi servono a crescerne la sonorità. I due globi sono assai grandi ed hanno un diametro di circa cm. 35. Il primo è fissato a cm. 25 dall'estremità superiore.

Al centro di ciascun globo è praticato un foro di cm. 12 e que[...] pure serve ad intensificare il suono. La larghezza della tastiera [...] press'a poco 5 cm. Le corde sono 7, cioè due di acciaio a destr[...] dell'instrumento, fuori della tastiera, vicinissime l'una all'*altra* — *quattro di ottone sulla tastiera ed una,* anch'essa di ottone, fuori *della tastiera, a sinistra. Il Vina* è accordato nel modo seguente:

Una grande singolarità di questo instrumento è l'altezza dei tasti. Dal lato ove sono le chiavi essi non sono meno di cm. 2 $^1/_4$ a 2 $^1/_2$ e vanno gradatamente decrescendo fino all'altra estremità, ove sono di $^1/_8$ di cm.

In questo modo il suonatore non ha mai occasione di toccare il

legno della tastiera. I tasti non sono fissi come i nostri, ma mobili, e il suonatore non solo deve accordare le corde, ma occorre ch'egli fissi con un poco di cera i detti tasti al punto voluto ogni qualvolta imprende a suonare. Questo è per permettergli di aggiustarli secondo le suddivisioni tonali ch'egli può abbisognare in un dato pezzo. Ciò

.emamente difficile, ma gli artisti Hindu che suonano il Vina .nno un orecchio così raffinato che non vi trovano alcuna difficoltà. Questo instrumento è delicatissimo e la più leggera pressione del dito sul tasto, in un senso o in un altro, produce una sensibile variazione nel tono, e di questo si valgono assai gli esperti suonatori. Anzi essi hanno un modo tutto speciale per levare gli effetti da questo bellissimo instrumento: essi scattano repentinamente la corda e, mentre ancor vibra, premendola leggermente sul tasto producono un «ondeggiamento» di suono di espressione soavissima. I tasti sono 19 — talvolta 23 —; le corde più usate sono la prima e la seconda sulla tastiera dalla destra, con le quali si può suonare sull'estensione di due ottave. I suonatori del *Vina* usano legarsi all'indice ed al medio della mano destra due piccoli plettri e, quando suonano delicatamente, l'effetto è sublime.

Sarangi. — Il *Sarangi* è il violino degli Hindu, ha quattro corde di minugia e si suona con l'arco; però giova notare che gli Hindu hanno l'abitudine di stare seduti a terra nel suonare questo instrumento, e lo usano perciò a guisa del violoncello. La curiosità del *Sarangi* è che al disotto delle sue 4 corde ne ha altre 11 a 13, di acciaio, accordate sulla scala di *Do*, le quali aumentano le vibrazioni delle 4 corde sulle quali, soltanto, si suona. È un eccellente instrumento relativamente moderno ed ha voce bella e piana. Le prime due corde hanno la medesima nota *Do*, e le altre si accordano di quarta, cioè *Fa* e *Si*.

Sarruda. — Il *Sarruda* è simile al *Sarangi*, ma assai più modesto: si suona coll'arco ed anche come la chitarra; ha voce assai potente, ma non così dolce come il *Sarangi*.

Chicàra. — Il *Chicàra* è un piccolo violino e vien generalmente usato dai suonatori ambulanti.

Tambura. — Il *Tambura* è un antichissimo instrumento e vien usato come da noi la chitarra. Consiste in una grande zucca attaccata ad un lungo e grosso manico, ha quattro corde, una di ottone e tre di acciaio, libere, cioè senza tastiera; le prime due corde del *Tambura* si accordano in *Do*, la terza in *Sol* e la quarta in *Do* all'8ª. È generalmente usato per accompagnamento al canto, e quasi mai per gli « a solo ». Esso è di grande aiuto alla voce e nelle pause un po' lunghe che gli artisti usano fare, durante le quali non isdegnano anche un po' di conversazione, il *Tambura* fa delle pic-

cole variazioni brillanti e rende un servigio utilissimo. È un istrumento assai semplice e preferito anche dai bravi cantanti.

Sitar. — Il nome di questo istrumento viene dal Persiano: *Si Tara*, cioè tre corde — però ciò non è sempre esatto, perchè molti dei moderni *Sitar* hanno cinque corde, delle quali tre di acciaio e due di ottone. È probabile che le prime *Sitar* avessero tre sole corde, due di ottone e una di acciaio. È un istrumento moderno, inventato da *Umir Khosro* di Delhi e somiglia al *Tambura*, ma ne è più piccolo: ha 18 tasti mobili come quelli del *Vina*. Si suona con un plettro e in mani esperte è piacevolissimo.

Rabab. — Questo istrumento somiglia molto al mandolino spagnuolo. Ha quattro corde e si suona con un plettro di corno. Ha un timbro delicato e gentile.

Kachva. — Il *Kachva* è simile al *Sitar*, ma ne è più piccolo ed ha 4 corde — due al centro della tastiera che vengono accordate alla tonica e terza del tono in cui deve suonare e due più piccole, al lato esterno, e queste sono anche accordate su la tonica e terza ma all' 8ª alta.

Susringa. — Il *Susringa* è simile al precedente nella forma, ma ha solo 16 tasti e 8 corde, sei delle quali sono sulla tastiera e due ai lati. Questo instrumento è poco usato.

Tausi. — Anche il *Tausi* è nella forma simile al *Sitar*; ha 16 tasti e 6 corde metalliche. Però sotto le dette 6 corde ve ne sono altre 11 accordate sulla scala di *Do* in ordine ascendente. Queste corde non si suonano mai e servono solo ad accrescere la sonorità dell'instrumento.

Ciang. — Questa è una piccola arpa poco usata dai moderni artisti.

Bin. — Il *Bin* rassomiglia al *Vina*, ma è lungi dall'averne la potenza, la dolcezza o la capacità di esecuzione. È usato principalmente dai *Sanaiasi* (mendicanti): ha 23 tasti, 5 corde sulla tastiera e 2 ai lati.

Tuntuni. — Questo è un istrumento di nessuna importanza. Ha un' unica corda, che vien suonata colle dita o con un plettro; serve per accompagnare le canzoni dei cantori ambulanti e può essere accordato in qualunque tono.

SECONDA CATEGORIA.

BITAB: *Instrumenti ricoperti con pelle.*

Mridang. — Il *Mridang* è il più antico dei *Bitab*: è un barilotto assai lungo, del diametro di una trentina di cm., ricoperto di pelle di capra alle due estremità e dipinto a smaglianti colori. La pelle viene distesa con delle striscie di cuoio e dalla forte tensione ritrae la sua sonorità. Questo e tutti gli altri instrumenti della sua classe servono a marcare il tempo tanto nell'accompagnamento del canto come in orchestra. Il suonatore, or dolcemente colla punta delle dita, ora più forte con la palma della mano, marca il tempo con colpi regolari, ma spesso, ad un tratto e senza una plausibile ragione, come trasportato da intenso entusiasmo, si slancia in una rapsodia di movimenti sincopati di una stravaganza indicibile, sempre però mantenendo rigorosamente il tempo. Questi instrumenti sembrano facili, ma hanno invece le loro difficoltà e richiedono dei perfetti tempisti.

Dol, Dolki. — Il *Dol* ed il *Dolki* sono simili al precedente, ma più proporzionati alla dimensione, cioè meno lunghi e più larghi. Il *Dol* è il più grande dei due.

Tabla. — I *Tabla* sono due piccoli timpani di rame e si chiamano comunemente anche *Tom-tom.* Sono accordati in terza — generalmente *Do* e *Mi.* Il suonatore usa legarseli attorno ai fianchi con un pezzo di stoffa e li suona colle mani nella maniera spiegata più sopra.

Daf. — Il *Daf* è di forma ottagonale — del diametro di circa 8 cm. e cm. 15 di profondità: da un lato è ricoperto con pelle di capra e dall'altro con una reticella formata di fettuccie della stessa pelle. Si suona come il precedente. Il *Daf* è un istrumento guerresco; gli Hindu — in battaglia — usano suonarlo quando sono per attaccare il nemico.

Daera. — Il *Daera* è una specie di tamburello del diametro di 27 a 30 cm.

Dafde, Halkia. — Questi sono simili al precedente: l'unica differenza è che vengono il più delle volte suonati con una bacchetta.

Pukvagge. — I *Pukvagge* sono simili ai *Tabla* e vengono suonati in coppie e accordati di terza. Differiscono in questo soltanto. i *Pukvagge* sono di legno ed i *Tabla* di rame. Sono un ottimo accompagnamento alla voce ed all'orchestra e si accordano coi violini.

Hudac, Dac. — Sono piccoli tamburelli di legno usati dai sanaiasi (mendicanti).

Baia, Zilla. — Sono tamburini di rame e vengono suonati con una bacchetta.

Samball. — Il *Samball* è simile ai precedenti, ma più ordinario e meno armonioso.

Nal. — Il *Nal* avvicinasi nella forma al nostro tamburo ed ha la pelle dai due lati. È un istrumento guerresco e vien usato molto nei reggimenti di cavalleria. I suonatori lo legano solidamente al davanti della sella del loro cavallo e lo suonano con una bacchetta.

Nobut. — Questo è il più grande tamburo usato dagli Hindu, infatti da esso vien denominata l'Orchestra (*Nobut*). È un istrumento potentissimo, simile alla nostra Gran Cassa, ma di un suono assai più dolce e profondo: vien suonato generalmente con le mani, raramente con una bacchetta, e sempre insieme ai *Tabla*, *Pukvagge* ed altri della stessa specie.

Terza Categoria.

GAN: *Instrumenti a percussione.*

Giang. — Sono simili ai nostri piatti e se ne trovano di ottone, di rame, di argento e di altri metalli: vengono usati negli accompagnamenti per marcare il tempo; ve ne sono di tutte le dimensioni, dai piccolissimi come i nostri scudi di argento ai grandi quasi come i piatti usati dalle nostre bande militari. Variano moltissimo nel suono, alcuni sembrano campanelli, altri hanno un suono più dolce, altri più argentino, leggeri taluni, altri forti e squillanti.

Mangira. — Sono piccolissimi piatti di suono assai acuto.

Cartara. — Sono specie di gnacchere.

Gunguru. — Sono grossi campanelli che le *Nautch-Valli* (ballerine) usano legarsi al collo del piede e, durante la danza. marcano

con essi il tempo, producendo un effetto assai grazioso. I *Gunguru* sono ritenuti dalle *Nautch-Valli* come oggetti sacri e degni di venerazione, essendo essi il simbolo della loro professione. Quando la *Nautch-Valli* fa il suo « debutto », i genitori, od i parenti più prossimi di lei, le consegnano i *Gunguru* con grande pompa e cerimoniale, come se si trattasse di una vera e propria investitura, in un dato giorno che gli Astrologhi — dopo aver consultato la data della nascita della ballerina e l'attuale posizione delle stelle — hanno dichiarato « propizio ». Ogni qualvolta esse si accingono alla danza, prima di legarsi ai piedi i *Gunguru* se li recano alla fronte e agli occhi in segno di reverenza e devozione!

Talla o **Gong**. — Il *Gong* è benissimo conosciuto in Europa. È un istrumento religioso usato nei templi Brahmani o Buddisti. Nelle occasioni sacre o al momento di fare qualche sacrifizio od offerta, il *Sacro Gong*, detto anche *Talla*, viene percosso dai preti per concentrare l'attenzione dei credenti.

Quarta Categoria.

SUGAR: *Instrumenti a fiato.*

Bansuli. — Il *Bansuli* è il flauto classico degli Hindu — è il flauto di *Chrisna*. Un istrumento assai difficile, perchè di costruzione imperfetta.

Tumeri. — Il *Tumeri* è un instrumento formato da una piccola zucca congiunta ad una specie di oboè. Ha un suono assai dolce, ma, a lungo andare, riesce monotono.

Sing. — Il *Sing* (Corno) è un istrumento molto usato in India, — non però nelle orchestre, perchè ha un suono sgradevole ed è impossibile suonarvi alcuna melodia. Gli Hindu vi ricavano un suono lungo e monotono che, con lungo ed inutile studio, riescono a rendere più acuto o più basso secondo il bisogno. A noi Europei tale istrumento riesce detestabile. Viene usato dagli Hindu nelle processioni, nei templi, nelle cerimonie matrimoniali ed anche nelle pompe funebri. Il nobile e ricco Hindu, quando viaggia, il più delle volte mollemente sdraiato in un *Palki* (palanchino), trae seco lui lunga

schiera di servi a piedi ed a cavallo. È curioso quando egli è per traversare uno *Zilla* (villaggio). Egli invia innanzi i suoi suonatori i quali si fermano all'ingresso del villaggio e là cominciano a dar fiato nei loro *Sing* con tutta la forza dei loro polmoni. Il Capo dello *Zilla*, per far onore al suo ospite, immediatamente manda loro incontro tutti i suoi suonatori di *Sing* e, quando questi s'incontrano con quelli del visitatore, si pongono gli uni di fronte agli altri e cercano sorpassarsi nel suonare più forte — stimolati dai rispettivi padroni — essendo considerato che chi più forte suona rende all'altro maggior onore. Ciò produce un chiasso indiavolato e auguro al mio gentile lettore di starne sempre ben lontano.

Tuturi, Karnà. — Sono trombe — piccola il *Tuturi*, più grande il *Karnà*. Esse sono quasi sempre suonate dai preti Brahmani o dalle persone del seguito dei *Guru* e dei *Suami* — religiosi di elevatissima posizione sociale. — Il *Karnà*, secondo i Brahmani, è uno dei più antichi istrumenti ed il di lui suono è particolarmente gradito agli dèi. Devo però constatare che non è egualmente gradito a noi miseri mortali!

Holar-cià-Sunai. — L'*Holar-cià-Sunai* è una specie di zampogna. È un istrumento potente, di voce fortissima, tanto che, sebbene in lontananza non sia sgradevole, da vicino produce una pessima sensazione. Vi sono in India dei bravissimi suonatori di questo classico instrumento, che viene talvolta, ma raramente, usato nelle orchestre.

Holar-cià-Sur. — Questo è come il basso dell'*Holar-cià-Sunai* e serve di accompagnamento al precedente. È più grande, ma non ha che una sola nota — la tonica. — Il curioso è che questo instrumento viene suonato continuamente — senza pausa — e quando il suonatore è stanco lo passa presto ad un suo compagno che, colla minima possibile interruzione, ne continua il suono. Eccentricità indiane!

Pungi. — Il *Pungi* è simile al precedente, ma assai più piccolo: viene usato dagli Incantatori di Serpenti (*Sarp-Valla*) e questi rettili sembrano restare affascinati dal suono di questo instrumento, tanto che, spesso, escono dai loro nascondigli e allora pagano con la libertà o con la vita il loro amore per la musica.

Sciank o **Cònce.** — Il *Cònce* è una conchiglia marina, grande, bianca e bellissima. I Brahmani ci praticano un foro e soffiandoci

dentro con forte pressione delle labbra, e colpetti di lingua, riescono a produrre un suono intenso, che modulano in modo assai melanconico, ma non disaggradevole. È usato nei templi e nelle processioni religiose.

Questo conclude la mia lista degli instrumenti musicali degli Hindu. Non sarà completa, ma i più importanti ed i più eccentrici vi sono enumerati.

(Continua).

G. F. Checcacci.

Arte contemporanea

RIGENERAZIONE DELLA GAMMA DEI SUONI

Preambolo del Traduttore.

È impossibile negarlo: da noi, l'indolenza domina ancor troppo sovrana, nel campo creativo musicale. Noi ci accontentiamo di poter asserire (e, fin qui, a buon diritto) che la musica trovò in Italia il terreno pù propizio per fiorire e svilupparsi meravigliosamente per opera di maestri *nostri*, dotati di tale ispirazione e perizia tecnica, da suscitare, da quei tempi ad oggi, per ogni dove, la più viva ed ampia ammirazione. Giustissimo! Ma, dall'epoca, in cui il melodramma da noi cominciò a prendere il sopravvento su ogni altra forma musicale, richiamando a sè tutta l'attenzione del pubblico e tutte le aspirazioni del compositore, possiamo veramente credere di aver tenuto capo al progresso musicale? La molta musica composta segnò contemporaneamente un progresso in arte? Io credo di no.

Nonostante le geniali affermazioni di Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti, Ponchielli e Verdi, per la feconda produzione dei quali non esito a dichiararmi, sotto un certo aspetto, fervido ammiratore, e mentre le radicali innovazioni che Mozart, Haydn, Schubert, Beethoven, Chopin, Schumann, Berlioz, Liszt portarono gradatamente nelle diverse espressioni del campo musicale puro, non potevano trovar eco in Italia, ove miseramente s'era spenta, dopo tanto fulgore, la produzione di simil genere, ormai troppo austero e non più corrispondente ai desiderî della folla spensierata, la nostra forma melodramatica fu presto satura di convenzionalismi odiosi, nutrendosi di formule e manierismi

flaccidi e prolissi; sicchè il fenomeno wagneriano potè esercitare quell'enorme influsso, che le bufere di maledizioni, di contumelie, di condanne e di sbadigli, sprigionatisi dalle bocche dei musici e dei profani ascoltatori inferociti, non bastarono a cancellare; e il possente alito rivoluzionario potè determinare quelle radicali evoluzioni sulle sorti della nostra arte musicale del secolo scorso, che fanno ancora meglio apparire e risaltare in quale stato di decadenza essa si agitasse..... Non voglio, nè mi propongo, qui, di studiare le molteplici cagioni del deplorevole fatto: mi preme solo constatarne l'esistenza. Certo è, che l'apparizione di Wagner fu una tempesta sterminatrice (e perciò appunto salutare), sotto la sferza della quale tutti, più o meno, dovettero piegare. Ma poichè a noi sembrò che la musica del Grande avesse oltrepassati i limiti del ragionevole e del logicamente ammissibile, si gridò (senza troppo riflettere che l'arte, in ogni sua manifestazione più disparata, non può mai retrocedere, nè mai arrestare, pur attraversando oscuri periodi di trasformazione necessaria, il suo corso verso novelle albe vivificatrici, che rispecchiano poi le aspirazioni delle sopraggiunte generazioni e dei mutati spiriti) al sacrilegio contro le tradizioni, alle quali tornando, soltanto, sarebbe stata possibile la redenzione musicale... Ed eccone frattanto le conseguenze: anche oggigiorno, è doloroso ma doveroso constatarlo, gli esempi di progresso ci giungono d'oltr'alpe: e sono gli Strauss ed i Debussy, che, nel drama musicale, han detto un'ultima parola originale, e sono ancora gli Hugo Wolf, i Max Reger, i Sibelius, i d'Indy, gli Elgar, i Glazounow, ecc., che altre espressioni diverse e personali son venuti dettando, nell'orbita vastissima della musica pura: mentre da noi, eccetto qualche vivido sprazzo di luminosa genialità, che accenna a tendere verso un'arte più indipendente e più degna delle nostre antiche tradizioni, si scrivono le sinfonie alla Beethoven, le composizioni da camera alla Mendelssohn o alla Brahms, le romanze alla Schumann o alla Tosti, le opere teatrali alla Ponchielli o alla Massenet.....

Oh, non sarebbe molto desiderabile che, prendendo augurio da quel palpito di rinnovazione febbrile, che indiscutibilmente scorre per le vene dell'Italia del nuovo secolo, le menti ed i cuori dei novelli sacerdoti di Euterpe, una buona volta, con vigorosa baldanza, prendessero le mosse verso nuove mete, coor-

dinando le energie, lasciando adito a quella fierezza bella e salutare, che li distolga da indegni strisciamenti, e li pianti, soli, indipendenti, ed assoluti padroni di propria forza, in mezzo al gran turbine delle menti creatrici? Si cominci ad intraprendere escursioni istruttive all'estero: si studino profondamente, oltre la propria, le letterature musicali straniere; si impari a comprendere ed a sentire la *linea ampia*, plasmata in nuove forme: si procuri di raffinare e rafforzare al massimo grado la potenza tecnica: si accoppii, all'ispirazione del cuore, la logica del pensiero: si aggiunga all'acquistata coltura musicale una solida coltura letteraria, ed infine si pensi a creare opera originale, geniale, grandiosa e duratura!

Il motto rissanguatore dev'essere dunque: " procedere e precedere ". Siano parole di fuoco, queste, e faccian scuotere e balzare i pusillanimi, animino i volonterosi, illuminino gli intelletti sperduti e timidetti, lanciando la sorta falange nella gara maestosa verso la conquista di quel primato, per due centennî, già gloria nostra, che dia incisiva, inconfutabile prova del rinnovato vigore, e annunci alto alle genti, il genio italico apprestarsi a toccare, una volta ancora, le cime radiose della vittoria e del trionfo!

A chi comprende la sincerità di questo mio appello, non riuscirà priva di interesse la lettura di un articolo del Professore Juan Dominguez Berrueta, che io, da lui stesso invitato, ho con piacere assunto l'incarico di volgere in italiano, perchè venisse pubblicato in questa *Rivista*: aggiungo però d'aver personalmente già iniziati, in base alle teorie dell'illustre scienziato spagnuolo, e colla gentile collaborazione della Rinomata Fabbrica d'Organi " Vincenzo Mascioni " di Cuvio, alcuni esperimenti pratici, senza poter, al momento, apprezzare il valore dei risultati finali, ma persuaso tuttavia, se questi saranno negativi, di non aver perduto il mio tempo, per aver obbedito ad un innato stimolo, che mi spinge alla ricerca del nuovo e dell'ignoto, e che forse mi serberà in avvenire più propizie occasioni di tentativi più fortunati.

Milano, dicembre del 1907.

RENZO BOSSI.

I.

Un po' di storia.

Sette anni fa, nel 1900, pubblicai in Ispagna il mio primo saggio di rigenerazione della scala dei suoni, in un opuscolo intitolato " Musica nuova ", accompagnato da una vibrata prefazione del noto scrittore italiano Prof. Mario Pilo.

La dimostrazione teorica del fondamento della mia riforma della scala era alla portata di ogni conoscitore delle teorie musicali di qualunque trattato elementare di fisica: e chiunque avesse cercato di accordare, coll'aiuto di un semplice sonómetro, un pianoforte od un armonio, conformemente alle vibrazioni e lunghezze della corda del sonómetro, calcolate nel mio quadro della scala, avrebbe potuto facilmente realizzarne la dimostrazione pratica. Ma in Ispagna (perchè non dirlo?) la " critica " non legge che libri e autori di fama consacrata: io ero disgraziatamente sconosciuto, per conseguenza..... non avevo diritto, non dico a rinnovar delle idee, ma neppure ad ottenere di essere ascoltato. In Francia, dietro sollecitazione del valente costruttore di apparecchi acustici signor Lancelot, riuscii a farmi leggere dall'eminente fisico signor Cornu, il quale, con un certo risentimento, mi fece sapere d'essersi personalmente ed in collaborazione col signor Mercadier, già occupato nel 1871 della riforma della scala, e di non poter prendere in considerazione le modificazioni da me proposte perchè " les accords doivent toujours être faits par quintes justes en montant ". Il sig. Cornu dunque mi rimandava ai suoi lavori di 30 anni fa ed... alle quinte giuste della scala Pitagorica, di 26 secoli fa!

Ad un autore ignoto pertanto null'altro era concesso, se non di poter asserire che conosceva Pitagora, anche prima che il signor Cornu lo rinviasse alle quinte giuste di quello!

Ma fortunatamente gli uomini propongono e Dio dispone. Nel 1906 mi giunse lettera di un giovane musicista italiano, il compositore Renzo Bossi, nella quale egli mi consultava sulla creazione di nuove tonalità e sulla possibilità di una riforma

della base o scala musicale attuale. Ciò diede origine ad un articolo (pubblicato nell'agosto dell'anno stesso, per cura dell'eccellente rivista " Coltura española ") in cui esponevo, da principio, i fondamenti della mia riforma della scala. Renzo Bossi a quell'articolo rispose offrendosi, con giovanile entusiasmo, di iniziare per conto proprio degli esperimenti pratici in base alla mia riforma, e cioè proponendosi di far accordare le note di un organo secondo i dati numerici di ciascun suono, da me calcolati sulla corda del sonómetro.

Essendomi frattanto venuto a conoscenza il prestigio e l'autorità, di cui gode l'importante " Rivista Musicale Italiana ", chiesi ed ottenni l'onore di poter esporre, nelle sue colonne, le mie teorie sulla rigenerazione della scala, ed ecco come ora posso parlare all'Italia, patria dell'arte, ed al pubblico coltissimo dei lettori di questa *Rivista*, nella certezza di essere ascoltato e nella speranza di ottenere dagli autorevoli critici, che avvalorano le pagine di questo periodico, un po' di attenzione alle mie idee di rinnovazione, e la loro collaborazione (se la crederanno degna di esse) ai miei propositi di perfezionamento della scala.

II.

Delle quinte giuste, e della rettifica di Ptolomeo.

Prendendo una lunghezza uguale a *due terze parti* di una corda del sonómetro, che corrisponda alla nota *fa*, otterremo la nota *do*: e se di quest'ultima prendiamo pure due terze parti, che saranno (mediante una semplice regola aritmetica)

$$\frac{2}{3} \times \frac{2}{3} = \left(\frac{2}{3}\right)^2$$

rispetto alla nota-unità, otterremo la nota sol^2, della seconda ottava.

E se così continueremo, ascendendo di ottava in ottava, otterremo tutte le susseguenti quinte giuste. Ecco pertanto il prospetto classico:

Note.	fa^1	do^1	sol^2	re^2	la^2	mi^3	si^4
Lunghezze relative della corda	1	$\frac{2}{3}$	$\left[\frac{2}{3}\right]^2$	$\left[\frac{2}{3}\right]^3$	$\left[\frac{2}{3}\right]^4$	$\left[\frac{2}{3}\right]^5$	$\left[\frac{2}{3}\right]^6$

Prendendo come unità il *do*, per il che basta dividere per $\frac{2}{3}$ i numeri anteriori, risulterà:

Note. . . . . [A]	fa^1	do^1	sol^2	re^2	la^3	mi^3	si^4
Lunghezze . .	$\frac{3}{2}$	1	$\frac{2}{3}$	$\left[\frac{2}{3}\right]^2$	$\left[\frac{2}{3}\right]^3$	$\left[\frac{2}{3}\right]^4$	$\left[\frac{2}{3}\right]^5$

E riducendo tutte le note alla prima ottava, per il che basta raddoppiare le sue lunghezze altrettante volte, quanto sarà necessario, otterremo, mediante le semplici operazioni aritmetiche più sopra indicate:

Note.	*fa*	*do*	*sol*	*re*	*la*	*mi*	*si*
Lunghezze . .	$\frac{3}{4}$	1	$\frac{2}{3}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{128}{243}$

Questa è la cosidetta generazione per quinte giuste della scala di Pitagora, precisa ed esatta come la sua famosa tavola della moltiplicazione, intaccabile nella successione melodica delle note *fa, do, sol, re, la, mi, si*; ma inarmonica nei suoni fondamentali essendo imperfetta, e priva di varietà e di consonanza nelle terze *fa - la* = *do - mi* = *sol - si* e *re - fa* = *la - do* = *mi - sol* = *si - re*; ed anche perchè incompleta nelle combinazioni degl'intervalli, essendo consonanti in modo assoluto soltanto le ottave, le quinte e le quarte. Gli è, insomma, che alla scala di Pitagora manca un *armonico*, come vedremo poi.

Ptolomeo, non convinto dell'infallibilità delle quinte giuste, rigenerò la scala musicale nel modo seguente:

Note. . . . . [B]	fa^1	do^1	sol^2	re^2	la^3	mi^3	si^4
Lunghezze . .	$\frac{3}{2}$	1	$\frac{2}{3}$	$\left[\frac{2}{3}\right]^2$	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{8}{15}$

Confrontiamo questa formula con quella analoga di Pitagora [A]; non differiscono tra loro che di un *comma* $= \frac{81}{80}$ inapprezzabile all'orecchio: ma pure quali radicali differenze tra le due scale! Infatti, mentre gli altri intervalli rimangono invariati, l'intervallo ribassato di un *comma* $= \frac{81}{80}$ dà la quinta *re*^{2}, *la*^{3}. Una semplice moltiplicazione per $\frac{2}{3}$ basta per ottenere poi le lunghezze delle note *la*^{3}, *mi*^{3}, *si*^{4}, successivamente, partendo dal *re*$^2 = \left(\frac{2}{3}\right)^2$. Qui sta la grande innovazione ptolomaica. Le note *fa*, *do*, *sol*, *re* ascendono per quinte giuste, poi, corretto l'intervallo *re* - *la*, esse ritornano ad ascendere per quinte giuste *la* - *mi* - *si*.

Quale importanza o qual necessità artistica o scientifica giustificherebbe oggi una riforma di un *comma*, se fosse proposta ai sapienti da qualcuno che non fosse un Ptolomeo? Eppure soltanto chi non conosca assolutamente i principî acustici sui quali son basate le scale prototipe della musica, potrà negare, io credo, che la scala di Ptolomeo, la scala dell'armonia, sia profondamente diversa dalla scala pitagorica, o della melodia, Nella scala ptolomaica sono perfettamente consonanti gli accordi *fa* - *la* - *do*; *do* - *mi* - *sol*; *sol* - *si* - *re*, che caratterizzano le tonalità. Sonvi pure due specie di terze, perfettamente consonanti, le terze maggiori *fa* - *la* = *do* - *mi* = *sol* - *si*, e le minori *la* - *do* = *mi* - *sol* = *si* - *re*, in più della terza pitagorica *re* - *fa*. Ed abbiamo anche un tono minore *sol* - *la* = *re* - *mi*, in più del maggiore ed unico di Pitagora: *fa* - *sol* = *do* - *re* = *la* - *si*. Non è prova sufficente della perfezione della scala ptolomaica questa varietà di intervalli, e quest'aumento di consonanze, ottenuti solo colla correzione, in una quinta, di un *comma* inapprezzabile all'orecchio? E cesserà per questo di essere intaccabile nella successione melodica una scala, allorquando la correzione di un *comma* sia meno avvertita che nella pulsazione simultanea degli accordi? Ben a ragione la scala di Plotomeo fu chiamata *la scala naturale* per antonomasia! (1).

---

(1) Io ho avuto occasione di studiare, nel Gubinetto di fisica dell'Università di Salamanca, mediante un sonómetro differenziale, le note della *gaita pastoril* (piva) usata in queste contrade di Castiglia, nelle sue pure melodie naturali, ed ho potuto stabilire che esse note corrispondono a quelle del tetracordo greco *la*, *si*, *do*, *re* della gamma ptolomaica.

III.

La gamma musicale graduata... come un termometro!

Armonizzare — nel senso di porre in accordo — le due gamme storiche non era cosa di molta importanza: un *comma* di differenza nelle tre note *la*, *mi*, *si*. Il complicato, l'impossibile venne poi, quando, prolungando le scale, si giunse alle 12 note della scala cromatica attuale: cinque note nei diesis, *fa* ♯, *do* ♯, *sol* ♯, *re* ♯, *la* ♯, e cinque nei bemolli, *si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭, *re* ♭, *sol* ♭.

La confusione fu enorme: dieci note di più, intercalate nell'estensione di un'ottava! Ancora oggi non si intendono i tecnici: qualcuno sta tuttora discutendo se il *do* ♯ è più basso del *re* ♭ o se il *re* ♭ sia più basso del *do* ♯.

E tutti hanno ragione: soltanto alcuni parlano secondo una scala, altri secondo un'altra, senza giammai intendersi. D'altra parte, negli istrumenti a suoni fissi, bisognava praticamente risolvere un problema, il quale non lasciava campo a discussioni. Che sciegliere? Il *do* ♯ o il *re* ♭?..... Bisognava giungere ad un accordo, poichè era necessaria una gamma unica; venne così alla luce... la scala temperata, che è quanto dire un assurdo scientifico ed artistico. E vediamo come.

Verso la fine del secolo XVII, o principio del XVIII, per suggerimento di Lambert, secondo alcuni, o di Rameau, secondo altri, colle migliori intenzioni, senza dubbio, ma colla maggior leggerezza, si consumò l'attentato di applicare il metro all'armonia e di dividere l'ottava musicale in 12 *parti uguali* come si dividerebbero i *gradi* di una scala termometrica o i centimetri della colonna di un barometro. Cosicchè i toni maggiori e minori, i semitoni diatonici e cromatici non esistettero ormai più se non nelle cifre: tutti i toni divennero uguali: i semitoni e le terze lo stesso. Eppure tutto è ugualmente inesatto! Non temo ad affermare che la musica istrumentale a suoni fissi, basata sulla scala attuale temperata, è *dissonante*. Il suo intervallo-unità che, moltiplicato per sè stesso, e ripetuto docici volte per fattore, compone l'ottava, ha per espressione numerica $\sqrt[12]{2}$, un numero incommensurabile, irrealizzabile!

Sembrerà menzogna, ma è pur vero che i partigiani decisi delle *quinte giuste*, i quali nel nome di tale *desideratum* facevan consistere tutta la rinnovazione della gamma, furono il miglior tramite verso queste quinte *temperate*, che sono incommensurabilmente *ingiuste*!

IV.

L'assurdità della gamma temperata.

Tutti i nostri istrumenti temperati secondo la gamma attuale non possono uscire dalla misura totalmente inesatta del *semitono metrico* $\sqrt[12]{2}$. Si può quasi dire che la nostra musica soffre di una *monosemitonìa* perenne ed assurda. Per dare un'idea approssimativa di ciò che significa nella musica la scala dei 12 intervalli uguali, ritenendo come ottenuta l'impossibile divisione indicata dalla estrazione della radice duodecima del numero 2, applichiamo il caso, ad esempio, alla gamma dei colori. Supponiamo che qualcuno, negando la divisione naturale dei colori dell'arco *iris*, cioè di quella gamma di colori, che si chiama spettro solare, proponesse applicare il *metro* alla scala luminosa, e dividerla in 7 *parti uguali*, giuste, dipingendo in esse diversi colori. Si chiamerebbe temperare, così, la gamma dell'*iris*? Nient'affatto, così si direbbe contraffarla, porla in caricatura. Ebbene, altrettanto, esattamente, si è fatto con la gamma naturale dei suoni. Non mi si obbietti che gli astronomi hanno temperato l'ineguaglianza dei giorni solari, inventando un sole fittizio, un diamedio-unità; giacchè il paragone non regge. Per ricercare un'unità di tempo, infatti, il fondamento sta nella divisione in parti uguali; ma la natura stessa dà l'uguaglianza dei suoi giorni siderali, sicchè l'astronomo non deve che moderare, *temperare* il movimento variabile del sole nell'obliquità dell'eclittica, supponendo un sole fittizio (per misurare il tempo), che si muoverebbe isocronicamente nell'orbita equatoriale.

Qual legge fisica offenderebbe la supposizione che l'orario dei nostri orologi segnasse le divisioni del tempo, seguendo, o no, il cammino di un sole ipotetico? Nega forse l'astronomo la disuguaglianza naturale dei giorni solari?

Vediamo, invece, contro quali fatti reali, non ipotetici, vada l'*orario* degl'istrumenti della musica temperata. E qui io prego i musicisti non matematici di voler sopportare, per alcun poco, un'esposizione elementarissima di numeri e di facili nozioni di fisica elementare, necessarie per comprendere qualche concetto, per quanto semplice, riferentesi alla generazione della gamma.

V.

Fondamenti fisici della scala naturale dei suoni.

Ognuno sa ciò che siano gli *armonici*: se si fa vibrare una corda di un sonómetro, intonata, ad esempio, sulla nota *fa*, vibreranno e la totalità della corda e le sue parti aliquote, quindi l'unità, la terza parte, la quarta parte, la quinta parte... che formeranno i cosidetti nodi, e produrranno dei suoni simultanei, detti armonici, le relazioni numeriche dei quali saranno:

Note.	fa^1	fa^2	do^2	fa^3	la^3	do^3	. . . .
Lunghezze . .	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	. . . .

Si potrebbe continuare, prendendo in considerazione il 7° armonico ed i seguenti; ma ciò non è necessario alla rigenerazione della scala, perchè il 7° armonico corrispondente alla vibrazione della settima parte della corda, è già poco sensibile; ed assai meno lo sono i seguenti: poi perchè è legge generalmente riconosciuta che le relazioni numeriche debbono essere molto sensibili, per formare degl'intervalli consonanti, sicchè il grande matematico Euler stabilì che non dovessero calcolarsi *fattori primi* che i soli numeri 2, 3 e 5, nelle consonanze acustiche, ed infine perchè le sei note armoniche del prospetto suesposto contengono l'accordo fondamentale della scala (*fa - la - do*) e gli intervalli costitutivi della tonalità, per ordine di consonanza, da maggiore a minore.

$fa^1\ fa^2 =$ ottava; $fa^2\ do^2 =$ quinta;
$do^2\ fa^3 =$ quarta; $fa^3\ la^3 =$ terza maggiore;
$la^3\ do^3 =$ terza minore.

Non è evidente che gli intervalli consonanti fondamentali della gamma vengono formati dalla stessa costituzione naturale fisica dei suoni?

Attenendosi ai primi sei numeri, 1, 2, 3, 4, 5, 6, si applicherà esattamente la legge fisico-musicale, che dice " dover stare le vibrazioni acustiche, che producono i suoni più consonanti, nelle relazioni numeriche più sensibili ". Io mi credo autorizzato a pensare, e perciò lo affermo con piena convinzione, che la corda vibrante di un sonómetro è il ***prisma acustico*** che analizza i suoni, cioè i colori elementari di una radiazione bianca, sonora, come il prisma ottico analizza i colori dell'*iris* nella luce bianca del sole.

Paragoniamo ancora una volta la formula numerica:

$$1,\ \frac{1}{2},\ \frac{1}{3},\ \frac{1}{4},\ \frac{1}{5},\ \frac{1}{6}$$

con quella incommensurabile:

$$\sqrt[12]{2} = 1{,}05976.....$$

di che sono formati tutti gl'intervalli della scala temperata, per conchiudere: non è questa una conferma scientifica ed artistica in favore degli armonici, che sono pure il fondamento della prospettiva, coll'applicazione geometrica delle proporzioni armoniche? Respingere questi principî così evidenti, col pretesto che essi siano in contrasto fra le consonanze scientifiche dell'acustica e le consonanze artistiche della musica propriamente detta, sarebbe come voler chiudere gli occhi dinanzi alla luce, se i pittori dicessero... che essi non sono adatti, artisticamente, a distinguere la gamma naturale dei colori dell'iris.

Ma perchè dunque si mantiene l'assurda gamma temperata? Vediamolo.

VI.

Pregiudizi sulla trasposizione.

I musicisti sono pregati di voler considerare con serenità d'animo e di giudizio l'erroneità, non dico scientifica, ma puramente artistica della trasposizione. Prescindano, per un momento, dalla comodità di poter innalzare od abbassare l'altezza di una composizione, come si potrebbe salire o scendere... il quadrante di un cavalletto, e dimentichino, per un istante, l'esistenza dell'altrettanto comodo armonio traspositore: e dicano allora se non è un certo puerile inganno parlare di *modulazione*, di mutamento di *modo*, nel trasportare di un grado, di due gradi... il cavalletto, pardon, il diapason, e chiamar *re,* invece di *do* o di *mi* la tonica o prima nota della scala, lasciando identiche le posizioni relative delle altre note! Quali toni e quali modi apparvero nuovi, nella musica, quando nel 1859 si decretò in Francia la discesa del diapason normale a 870 anzichè a 896 vibrazioni, che prima corrispondevano al *la* della Grand'Opera di Parigi? Noi sappiamo che il tono di *re*, per esempio, porta due diesis in chiave, che non porta il *do*: ma che significa cotesta *cromatizzazione* di una scala sempre identica a sè medesima, se non un cambio di nome alle note, ed un cambio di diapason alla tonica? Confessiamo francamente che la nostra musica post-ellenica è una povera musica bicolore, poichè non ha che due modi, maggiore e minore! Nè si creda che io intenda ritornare ai modi greci, il dorico, il frigio, il lidio, l' jastio, l'eolio... no. Gli è che la tonalità attuale:

modo maggiore *do*, *re, mi, fa*, *sol, la, si, do.*
modo minore *la*, *si*, *do, re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la.*

potrebbe contare dodici modi distinti, se si prescindesse dalla gamma temperata, e si applicasse la scala naturale a ciascuna nota presa come tonica.

Ma il pregiudizio della trasposizione, sostegno irremovibile, sino ad oggi, della gamma temperata, ha imposto la ferrea scala unica, contro il principio di varietà di ogni armonia, sprez-

zando la ricchezza melodica di gamme così interessanti, quali la esocesa:

la, si, re, mi, sol, la,

la greca cromatizzata:

mi, fa, fa ♯, la, si, do, do ♯, mi,

l'enarmonica:

la, si, si ♯, do, mi, mi ♯, fa, la,

quest'ultima formata con intervalli di quarti di tono di effetto sorprendente, superiore ad ogni immaginazione.

Nè si dica che, dinanzi alla ricchezza di combinazioni armoniche moderne abbian perduto d'importanza le varietà melodiche antiche, poichè buona prova del contrario è lo zelo col quale si cercano e si studiano queste fonti di sonorità inedite, che contengono le melodie popolari primitive ed il canto piano. religioso, già ammirato da Mozart e da Wagner, e che sono vestigia delle inesauribili modalità della musica greca.

VII.

Come si rigenera la gamma naturale.

Dopo quanto si è detto antecedentemente sugli intervalli naturali, che producono gli armonici, risulta, mediante una piccola considerazione aritmetica, quanto segue:

$$\text{ottava} = \frac{fa^2}{fa^1} = \frac{1}{2}; \qquad \text{quinta} = \frac{do^2}{fa^2} = \frac{2}{3};$$

$$\text{quarta} = \frac{fa^3}{do^2} = \frac{3}{4}; \qquad \text{terza magg.} = \frac{la^3}{fa^3} = \frac{4}{5};$$

$$\text{terza min.} = \frac{do^3}{la^3} = \frac{5}{6}.$$

Ed analizzando la gamma di Ptolomeo, essa appare chiaramente costituita così:

$$\text{ottava} = \text{quinta} + \text{quarta} = \frac{2}{3} \times \frac{3}{4} = \frac{1}{2};$$

$$\text{quinta} = \text{terza magg.} + \text{terza min.} = \frac{4}{5} \times \frac{5}{6} = \frac{2}{3};$$

$$\text{terza maggiore} = \text{tono magg.} + \text{tono min.} = \frac{8}{9} \times \frac{9}{10} = \frac{4}{5}$$

Si è giunti fin qui: perchè non fare un passo di più? Ecco ciò che intendo fare io, senza allontanarmi dal sicuro e retto cammino battuto da Ptolomeo, e senza allontanarmi dai principî formulati da Euler:

Tono magg.: = semitono magg.: + semitono min. =

$$\frac{15}{16} \times \frac{128}{135} = \frac{8}{9}.$$

Codesti non son certo numeri inventati da me, ma rigorosamente dedotti dai principî stabiliti, e dalla stessa natura del suono: infatti quale relazione numerica, senza uscire dai fattori primi: 2, 3, 5, viene immediatamente dopo le fondamentali anteriori:

$$\frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{4}, \frac{4}{5}, \frac{5}{6}, \frac{8}{9}, \frac{9}{10}?$$

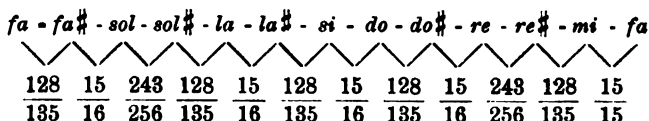
La relazione numerica, che assolutamente siamo obbligati a mantenere, è la seguente: $\frac{15}{16}$, e cioè precisamente quella, che la natura degli armonici costituiti dalla scala di Ptolomeo ci dà per l'intervallo del semitono *si* - *do* = *mi* - *fa* = $\frac{15}{16}$. Dividendo l'intervallo del tono $\frac{8}{9}$ per quello del semitono magg. $\frac{15}{16}$ noi avremo il quoziente $\frac{128}{135}$, che è il semitono minore. Ma anzichè seguire il modo più naturale e più logico, che si fece? Poichè i partigiani della scala pitagorica, conservando le quote giuste, avevano ottenuto nell'ascendere il *fa* ♯ e nel discendere il *si* ♭, si presero a modello queste due note servendosi dell'intervallo *fa* - *fa* ♯ per rendere diesis il *do*, il *re*... e tutte le note con intervalli identici al *do* - *do* ♯ = *re* - *re* ♯, ecc. Cominciava già l'impero del pregiudizio della trasposizione. Nella gamma di Ptolomeo, che si può considerare generata dalle terze, la terza giusta maggiore *fa* - *la*, applicata al *re* formò il diesis *re* - *fa* ♯ = *fa* - *la*; e la terza minore, applicata al *sol*, formò il bemolle *sol* - *si* ♭ = *la* - *do*. Questo primo diesis, e questo primo bemolle servirono così di modello a tutte le note *fa* - *fa* ♯ = *do* - *do* ♯... ecc. *si* - *si* ♭ = *la* - *la* ♭... ecc. Ma non bisognava perdere di vista la varietà di intervalli della scala ptolomaica e, come in essa i toni non sono uguali (*fa* - *sol* non è uguale a *sol* - *la*), non si avrebbe mai dovuto applicare a tutte le note della scala il *metro fa* - *fa* ♯,

e quello ***si* - *si*** ♭. Invece si volle cromatizzare tutto col semitono cromatico unico, e si dimenticò la formazione diatonica della gamma ed il carattere specifico dei semitoni. Che ne seguì? Anzitutto la doppia divisione del tono: ***do* - *do* ♯ - *re* = *do* - *re* ♭ - *re***, con due note intermediarie ***do* ♯, *re* ♭**, differenti tra loro di un ***comma***, inapprezzabile in sè medesimo, che bastò però a rendere impossibile la rigenerazione completa della gamma, costringendo i musicisti, nella pratica, a starsene senza note diesate e senza note bemollate. Infatti, per l'intervallo unità della gamma temperata, la nota intermedia fra il ***do*** ed il ***re*** non è nè ***do* ♯**, nè ***re* ♭**, bensì una nota ibrida ed assurda, che rappresenta l'intento impossibile della divisione del tono in due parti esattamente uguali.

Io propongo dunque, come già dissi, la continuazione genuina della gamma di Ptolomeo, partendo dal punto ove questa fu abbandonata: propongo cioè che il tono maggiore sia diviso in due semitoni, maggiore e minore, $\frac{15}{16}$ e $\frac{128}{135}$; e che la nota intermedia resultante tra ***do***, ***re***, tra ***re***, ***mi***, tra ***fa***, ***sol***, tra ***sol***, ***la***, tra ***la***, ***si*** (chiamisi diesis o bemolle) segua la legge dell'enarmonia, pur rimanendo ***nota unica***, definitiva, per la scala dei suoni fissi, e temperata, se mi è concessa l'espressione, con un temperamento non metrico, nè preciso, bensì armonico, razionale, naturale.

Il tono minore ***sol* - *la* = *re* - *mi***, poichè si differenzia di un ***comma*** $\frac{80}{81}$ dal tono maggiore, lo divideremo nei due semitoni: $\frac{128}{135}$ e $\frac{243}{256}$. Il secondo semitono è il semitono pitagorico ***mi* - *fa* = *si* - *do*** $= \frac{243}{256}$, precisamente minore di un ***comma*** a quello di Ptolomeo $\frac{15}{16}$. Col che si vedrà che fu sistematicamente seguita la scala di Pitagora, armonizzata, temperata con quella di Ptolomeo. Finalmente! Dopo i lunghi e ripetuti saggi e calcoli aritmetici, per evitare errori, ed attendendo che le combinazioni possibili di questi ***tre*** intervalli costitutivi della mia scala non diano luogo ad alterazioni maggiori di un comma, nei toni che devono comporre, ho distribuito i semitoni nella forma seguente:

fa* - *fa*♯ - *sol* - *sol*♯ - *la* - *la*♯ - *si* - *do* - *do*♯ - *re* - *re*♯ - *mi* - *fa

$$\frac{128}{135}\ \frac{15}{16}\ \frac{243}{256}\ \frac{128}{135}\ \frac{15}{16}\ \frac{128}{135}\ \frac{15}{16}\ \frac{128}{135}\ \frac{15}{16}\ \frac{243}{256}\ \frac{128}{135}\ \frac{15}{15}$$

L'ottava resta, così, divisa in 12 semitoni, o *limmas* dei greci, con vera e propria armonia, in confronto al mono-semitono assurdo della gamma temperata, e resta così formata dei numeri più semplici, per le lunghezze relative delle corde.

Ed ecco infine la scala dell'ottava applicata al *do*, come unità, colle lunghezze della corda del sonómetro per ciascuna nota, calcolate in millimetri:

Note	Lunghezze relative	Lunghezze
		millim.
do	1	1000
do ♯	$\frac{128}{135}$	948
re	$\frac{8}{9}$	888
re ♯	$\frac{27}{32}$	844
mi	$\frac{4}{5}$	800
fa	$\frac{3}{4}$	750
fa ♯	$\frac{32}{45}$	711
sol	$\frac{2}{3}$	666
sol ♯	$\frac{81}{128}$	633
la	$\frac{3}{5}$	600
la ♯	$\frac{9}{16}$	562,5
si	$\frac{8}{15}$	533

Non insisto di più: e affido la scala all'esame sperimentale, ed al giudizio teorico dei dotti.

Juan Dominguez Berrueta
Catédratico del Instituto de Salamanca.

IL *RIPIENO* NELL'ORGANO (*)

Riferendo innanzi a Voi in questo Congresso sull'argomento. " *Il Ripieno nell'Organo* „ sarebbe superfluo ch'io insistessi sull'importanza somma, sull'importanza fondamentale che nella compagine fonica del nostro strumento al cosiddetto *Ripieno* deve essere attribuita.

Il solo fatto dell'avere gli egregi ordinatori di questo Congresso riputato degno delle vostre discussioni il tema accennato ed il *Concorso* contemporaneamente bandito fra gli organari italiani per la costruzione di un *Ripieno*, dicono assai più al riguardo che non le parole di chicchessia: e del resto, sia pure dopo qualche lieve contrasto, sono oramai, io credo, in accordo quasi unanime i cultori della musica cosiddetta sacra, nel riconoscere che nel mentre i registri, quali le viole, voci celesti, eoline, bordoni, ecc. ecc., sono complemento utilissimo ed anche, se si vuole, necessario, come la decorazione è utile e necessaria a rialzare le linee organiche di un bell'edifizio, il *Ripieno* rimane però l'elemento armonico fondamentale dell'organo, come quello che obbligando tale strumento ad una speciale tastiera in cui ogni tasto corrisponde non ad un suono, ma ad un accordo perfetto di suoni, l'ha obbligato a quella forma, a quella fisionomia, a quella struttura che gli sono proprie e che lo differenziano da ogni altro strumento.

Solo è però da augurarsi oggidì in questo campo che l'idea dell'importanza del *Ripieno*, dopo essersi diffusa, si radichi tal-

---

(*) Relazione letta in Milano al I° Congresso dell' " Associazione Generale Italiana di Santa Cecilia „.

mente da dominare sempre in ogni concezione costruttiva, cosicchè, per es., anche negli organi di piccola mole, nei quali non fosse possibile avere un *Pienino* al 2° Manuale, non si mancasse mai di costrurre il *principalino* e l'*ottava*, che del *Ripieno* costituiscono la forma embrionale ma pur essa efficace e penetrante.

Se il Congresso reputasse opportuno un suo proprio *voto* in questo senso, certo assai esso varrebbe per vincere le ultime resistenze all'attuazione pratica di una idea ormai non più controversa.

***

Io prescindo, egregi Colleghi, da ogni considerazione storica e da ogni dissertazione scientifica in riguardo al nostro argomento. Pratico deve essere il nostro Congresso e pratici i fini delle sue discussioni, ed il còmpito mio modestissimo non può nè deve tendere ad altro che a fornire base concreta per la discussione stessa.

Io mi limiterò a precisare quali sono le caratteristiche essenziali che noi musicisti cerchiamo, che noi desideriamo, che noi vogliamo in un buon *Ripieno* d'organo, quali le vie che si possono consigliare all'arte organaria per raggiungerle con i mezzi di cui essa attualmente dispone.

***

Quali le caratteristiche generali? Oh non cerchiamo di stabilirle a priori! Lasciamo la metafisica, scendiamo alle indagini sperimentali, entriamo in chiesa, entriamo in molte chiese ed ascoltiamo molti organi.

Dove e quando innanzi al gran soffio del nobile strumento sentiamo scendere in noi ed involgere l'animo nostro e penetrare in ogni nostra fibra quelle sensazioni arcane di dolcezza e di maestà che si intimamente si fondono col sentimento religioso?

Oh non v'è alcun dubbio in proposito: Sarà innanzi a qualcuno degli organi antichi, sarà innanzi alla maestosa potenza dei *Ripieni* del Serassi, sarà innanzi alla luminosa freschezza dei *Ripieni* del Biroldi, sarà innanzi alla soavità dei *Ripieni* Callido e Carrera...!

Che contano le imperfezioni costruttive od i difetti molteplici che oggi non permetterebbero certo di collaudare uno di questi antichi strumenti? In essi, e quasi direi in essi soltanto, sta il gran coro misterioso di voci dolcissime che canta l'*Osanna* ed implora il perdono.

Esaminiamo dunque, analizziamo uno di questi *Ripieni* antichi, e chiediamogli la sua virtù.

Nel vecchio organo i diversi registri che formano il *Ripieno* sono disposti in *manette* isolate. Così, sia detto di passaggio, è da augurarsi fossero gli organi di studio nelle nostre scuole, onde l'allievo facilmente potesse rendersi esatto conto dei suoni che si sprigionano sotto le sue dita.

Abbassiamo il registro del *principale 8 piedi* al manuale, e percorriamo la tastiera. Sono suoni deboli; specialmente nelle note basse ed acute debolissimi: e le diverse note sono in genere diseguali; ma vinte le prime impressioni, l'orecchio del musicista s'accorge tosto che quei flebili suoni sortono dalle canne dolci, naturali, facili e spontanei come voci bene impostate da ugole felicemente dotate.

Proseguiamo nella nostra analisi: tenendo sempre abbassato il registro 8 *piedi* facciamo risuonare una nota qualunque, e mentre questa risuona aggiungiamo i registri armonici dell'*ottava* e della *decimaquinta*. Noi sentiremo tosto la nota fondamentale rinforzarsi con una energia straordinaria. Il nostro orecchio, per una specie di illusione acustica, non sente quasi più i due *armonici* aggiunti, ma non sente che la nota fondamentale di 8 *piedi* che si è vivificata ed ha acquistato una sonorità e rotondità insupposte.

Gli stessi fenomeni non possiamo invece, in genere, verificare nell'organo moderno suonato nelle stesse condizioni. Qui i registri considerati individualmente risuonano ciascuno con una grande energia, ma il suono non sorte dolce e flautato come nell'organo antico: inoltre se al *principale* sommiamo anche qui l'*ottava* e la *decimaquinta*, non otteniamo affatto di rinfor-

zarlo nelle stesse proporzioni che abbiamo osservate nell'organo antico, non soltanto: ma non otteniamo neanche con questa somma quella mirabile fusione di suoni che è la caratteristica preziosa dei *Ripieni* antichi. Nell'organo moderno le tre ottave quasi mai riescono a fondersi in un solo suono omogeneo e pastoso, ma quasi sempre tendono a risuonare divise.

Donde tali differenze fra organi antichi ed organi moderni? Il pensiero ricorre naturalmente alla differenza essenziale costruttiva, alla differenza della pressione, alla continua preoccupazione, all'insistente sforzo dei nostri moderni per ottenere da ogni canna il massimo di rendimento fonico; ed alla mente ricorrono le precise constatazioni scientifiche del Tyndall, secondo le quali la maggior sonorità, la maggior *ampiezza d'onda* vanno sempre a scapito della dolcezza ed impediscono ai suoni di fondersi in una unità sola: e bentosto noi siamo tratti a concludere in modo sicuro che quella maggiore dolcezza d'emissione e quella maggiore fusione di suoni che noi riscontriamo nei *Ripieni* degli organi antichi in confronto dei ripieni moderni, dipende essenzialmente dalle minori pressioni in quelli usate.

Dobbiamo noi dunque consigliare ai nostri organari di rinunziare ai vantaggi fonici ed economici che coll'intonazione a maggior pressione si possono ottenere specialmente nei registri non di ripieno, e chiedere ad essi di tornare senz'altro alle intonazioni a tenue pressione dei tempi industrialmente meno progrediti?

Io non lo credo: non lo credo, perchè riconosco ampiamente l'utilità dell'alta pressione pei registri complementari; non lo credo specialmente perchè ho fede grande nei progressi tecnici di ogni industria ed in particolare di questa che ha così diligenti cultori in Italia; e non oserei affermare che qualche accorgimento non possa sorgere col tempo che permetta di sposare al massimo rendimento fonico di ciascuna canna, richiesto oggi specialmente da ragioni economiche, la dolcezza e pastosità e facilità di fusione dei suoni antichi.

Ma è indubitato però che allo stato attuale della tecnica, il temperamento che la pratica più intelligente ha già adottato nei grandi organi, il temperamento cioè delle *due pressioni*, una minore pei *registri di ripieno*, ed una maggiore pei registri complementari, deve essere secondato.

Il Congresso può, io credo, senza esitazioni, pronunziarsi in questo senso.

***

La diminuzione della pressione per i registri di *ripieno* permetterà ancora di ovviare ad un altro inconveniente assai grave negli organi ad alta pressione.

In questi la difficoltà estrema, che già abbiamo constatata, della intonazione dei registri armonici al principale, più ancora che non le ragioni economiche, porta a limitare il numero degli armonici a scanso di cacofonia; e si fa strada oggidì la tendenza di sostituire all'estensione della serie il *raddoppio* dei pochi usati.

Ma è indubbio pel musicista — e l'esperienza fatta negli organi antichi che si spingono negli *armonici* oltre la *quadragesima* è anche qui persuasiva, e la conoscenza della teoria di Helmholtz non lascia alcun dubbio in proposito — che l'effetto ottenuto con la molteplicità e direi più precisamente con l'estensione degli armonici è assai migliore che non quello che si può ottenere da pochi armonici di sonorità maggiore pur supposti bene intonati, così come il canto di un coro di molte voci che cantino piano è più ricco ed armonioso che non un coro di men numerose voci che cantino più forte.

E potrà quindi il costruttore, mediante la bassa pressione al *Ripieno*, oltrechè accontentare il musicista, risparmiarsi assai spesso i pericolosi tentativi di *raddoppio* sempre minacciati dai temuti fenomeni di *interferenza*, per cui i registri uguali rischiano sempre di *mangiarsi* in tutto od in parte.

Anche l'estensione della serie degli armonici nella pratica costruttiva può quindi essere oggetto di un voto del nostro Congresso (1).

---

(1) E non solo dovrà l'arte organaria italiana — se veramente vorrà mettersi al paro di quella delle altre nazioni — studiare l'applicazione delle varie pressioni alle differenti famiglie di registri, ma ancora *la graduazione della pressione in un medesimo registro*, in maniera da poter dare,

Possiamo però essere sicuri che con bassa pressione ogni *Ripieno* possa sempre fornire l'intensità sonora necessaria? Basterà sempre a ciò l'estensione della serie degli armonici *a pure quinte ed ottave* oggidì esclusivamente usata?

Sarebbe illusione il crederlo. Dopo un certo limite l'aggiunta di nuove *ottave* e *quinte* non ha più alcun effetto sulla sonorità del *Ripieno*, ed evidentemente la pratica costruttiva dovrà caso per caso, dopo essersi prefissa l'estensione della serie degli armonici ed eventualmente il numero e la qualità dei *raddoppi*, trovare, indovinare, direi quasi, quella pressione che permetta le maggiori doti di dolcezza e fusione compatibili con la intensità di suoni richiesta.

Ma ad un artifizio eccellentissimo può ancora ricorrere il costruttore per arricchire e rinforzare il *Ripieno* dei grandi organi, indipendentemente dall'intensificazione dei singoli suoni adoperati: e sono anche qui gli antichi che ci sono maestri.

Gli antichi assai spesso introducevano nel *Ripieno* dei loro grandi organi un registro che oltre la quinta del suono fondamentale ci fa sentire ancora la sesta della quinta, ossia la terza

---

per es., agli acuti di un *principale* una pressione più forte dei bassi dello stesso *principale*.

È noto che le note basse richiedono molto vento a debole pressione, mentre le note acute ne vogliono poco ma a forte pressione. Uno dei difetti dell'antico organo era precisamente l'ineguaglianza di sonorità dovuta al fatto che i bassi assorbivano l'aria destinata anche agli acuti, onde questi ultimi risultavano deboli ed inefficaci.

Per questo i fabbricanti dell'epoca cercavano di ottenere una relativa eguaglianza del registro moltiplicando come rinforzi degli acuti i 4 piedi, 2 piedi, *cornetti*..., *fischietti*, ecc. Il che se costruttivamente era un mezzuccio irrazionale, sta però a dimostrare del giusto intuito degli antichi organari in questo punto della materia.

Superiore questo intuito a quello dei fabbricanti d'oggi, perchè effettivamente la disuguaglianza di sonorità fra bassi ed acuti di un medesimo registro sussiste tutt'ora, non solo, ma la potenza dei bassi dei registri ai manuali rende ancora più sensibili le debolezze degli acuti, e ciò malgrado che oggidì l'alimentazione dell'aria alle singole canne non offra più, si può dire, difficoltà d'ordine tecnico.

del fondamentale: è il registro di ***sesquialtera***, registro caro a G. Bach, ed oggidì completamente abbandonato e giustamente abbandonato per gli organi piccoli, ma che — io oso affermarlo.recisamente — può e deve nei grandi organi essere rimesso in onore ***sotto la nuova forma di terza della vigesima seconda*** ossia ***vigesima quarta.***

Non dimentichiamo le concezioni dei grandi! Helmholtz ha detto: è suono perfetto quello che raccoglie in sè tutta la serie degli armonici e la ***terza*** è un armonico naturale e quindi, se anche l'esempio degli antichi non ci sorreggesse, si potrebbe ***a priori*** affermare che in quella approssimativa riproduzione degli armonici naturali, che è un ***Ripieno*** d'organo, essa non può a meno d'avere una funzione fonica.

Ma io ben so come al riguardo le opinioni contrarie ancora sussistono. La discussione dirà se il Congresso si sente diggià in grado di emettere un voto nel senso da me propugnato.

Non sarebbe possibile, pur volendo essere succinti, ed attenersi soltanto alle questioni principali che riguardano il ***Ripieno,*** lasciare l'argomento senza un fugace cenno in riguardo ai registri più profondi dell'***otto piedi.*** Ancor oggi la pratica costruttiva comune, seppure va cessando dall'usare un ***bordone 16 piedi*** al manuale come registro di ripieno, assai spesso, negli organi di gran mole, è tratta a far uso di un secondo ***principale 16 piedi*** al manuale, accontentandosi di un ***subasso*** pure 16 p. alla pedaliera. Ed il 16 piedi al manuale, quasi sempre intonato forte, e portato anch'esso a quella maggior possibile potenza fonica che è la caratteristica dell'industria moderna, risulta esuberante ed anzi eccessivo e ribelle a qualsiasi amalgama, a qualsiasi fusione con gli altri registri del ***Ripieno***; ed il ***subasso*** della pedaliera, privo d'ogni armonicità, debole ed ottuso, non ha più alcuna funzione nella formazione del ***Ripieno***, e solo può servire a sostenere i registri dolci complementari.

Tutti gli organisti sono ormai concordi nel riconoscere che una tale disposizione è irrazionale e che se nei grandi organi

si vuole un ripieno veramente efficace, occorre prolungare in basso la serie armonica dei registri, ed in concreto occorre un *sedici piedi* intonato debole (che con la bassa pressione non riescirà più esuberante) al manuale, ed un *32 piedi* alla pedaliera (oltre s'intende un contrabasso 16 piedi ed i suoi armonici) la quale viene così chiamata a funzione più importante di quella che sinora in genere le si attribuisca, e riesce veramente al suo scopo, che è quello di dare profondità e maestà al suono dell'organo e di formare la vera base, il vero sostegno fonico, di tutto lo strumento. Un voto del Congresso in questo senso sarebbe superfluo in linea teorica, ma può essere utile per richiamare la pratica sulla buona via (1).

Io ho parlato sinora del *Ripieno* come parte a sè dello strumento con regole proprie. Ma anche dall'insieme degli altri registri si possono sceverare dei gruppi in cui si riscontra la ripetizione degli stessi effetti del *Ripieno*, e che possono quindi essere sottoposti alle stesse regole e dei quali anzi si possono notevolmente migliorare gli effetti informandoli anch'essi alle regole del *Ripieno*.

L'idea non era trascurata in altro tempo; e così assai spesso negli organi antichi troviamo un *flauto in ottava, flauto in 12ª* e *flautino*: e quasi sempre troviamo il *cornetto* che colle sue *quinta*, *ottava* e *terza*, oltrechè costituire coefficiente armonico importante nell'economia generale dell'organo, funziona come congiungimento tra il *ripieno* e le *ancie*, permettendo così la maggiore fusione fonica tra questo ed il resto dello strumento. L'importanza pratica delle ancie, oltrechè l'importanza armonica sua propria, portano a desiderare che nei grandi organi moderni torni in onore il *cornetto*, con che si avrà facile mezzo

---

(1) La maggior potenza della pedaliera tedesca, dove già fin prima assai del 1600 erano introdotti registri di 32 e di 16 piedi, è derivata dal fatto che in Germania l'organo venne destinato fin dal suo sorgere ad accompagnare il canto del popolo e delle masse corali.

per raggiungere lo scopo che invano si persegue altrimenti, di ottenere cioè una buona fusione delle ancie col ripieno. Anche questo punto speciale, sebbene soltanto legato con un vincolo d'affinità al nostro argomento, mi pare per la sua importanza non indegno dei voti del Congresso.

***

Egregi Colleghi,

Ad altri più autorevole di me spetta di formulare l'ordine del giorno su cui fondare la vostra votazione. Con sicuro convincimento io auguro che questo ordine del giorno, riaffermata l'importanza fondamentale del ***Ripieno*** nell'organo, si far desiderare per lo meno il ***principalino*** e l'***ottava*** al 2° manuale anche negli organi di media grandezza ove non si possa avere il ***pienino***, appoggi, allo stato attuale della tecnica industriale, l'uso delle due pressioni, di cui la più bassa pei registri di ***ripieno***, richieda l'estensione quanto più larga possibile della serie degli armonici con aggiunta dei registri di terza (24ª) negli organi di gran mole, proscriva in modo definitivo i ***bordoni*** dalle funzioni di registro di ripieno, richieda sempre alla pedaliera ***un contrabasso*** e nei grandi organi ***un registro sempre più basso di un'ottava del principale più basso del manuale***, ed, in linea derivata, propugni la risurrezione del ***cornetto*** essenzialmente quale collegamento armonico delle ancie al resto dello strumento.

Porterà così il Congresso efficace contributo al razionale sviluppo pratico dell'arte organaria per quella parte che si riferisce al *Ripieno*.

D. Sincero.

GIULIO STOCKHAUSEN

E LA SCUOLA DEL CANTO ARTISTICO

APPUNTI CRITICI

AL SUO **Alfabeto del cantante** ED AL SUO **Metodo di canto.**

(*Contin*. V. vol. XV, fasc. 2°, pag. 330, anno 1908).

Lo Stockhausen, allievo del Garcia, imbevuto moderatamente delle teorie secessioniste del *Germanenthum* vocale, seguendo le tracce segnate dallo Schmitt, dal Fétis e dallo Sieber, si proponeva col suo *Metodo* di ripristinare le migliori discipline didattiche della *Scuola Antica*, corredandole delle moderne acquisizioni scientifiche e tentando di adattarle all'innovazione sua, esposta già nell' « Alfabeto del Cantante »: innovazione che, come fu già veduto, aveva inaugurato nel 1872 il periodo della *Moderna pedagogia vocale.*

Questa nostra asserzione però è di sì grande momento istorico e di sì immensa importanza pedagogica, che richiede una seria e minuta disamina generale e segnatamente un approfondimento maggiore di quello già intrapreso sin qui; dapprima dal lato biografico, onde seguire le evoluzioni artistiche e psicologiche che dovevano condurre al voluto e definito àmbito il nostro Stockhausen; poscia dal lato istorico bibliografico, per apprezzare al suo giusto livello la sua personalità pedagogica e discernere vieppiù la sua posizione prominente d'innovatore e rinnovatore; quindi dal lato tecnico, onde co-

noscere sino a qual punto egli aveva realizzato praticamente il còmpito che si era prefisso; per potere, infine, tentare di evolgere ancor più, ampliare maggiormente le sue teorie, che, come fu già detto, sono i germi dell'insegnamento del *Canto artistico*.

***

Lo Stockhausen non era stato dotato da madre natura nè di una bella, nè di una facile voce: anzi, tra i suoi colleghi di scuola — e come tali poco dediti agli elogi reciprochi — si andava dicendo che possedesse una vera e propria *vociaccia* (1). Era una voce nordica, montanina, di carattere gutturale e conseguentemente dura e legnosa; mancava ad essa quella morbidezza, quello smalto, quella pastosità sonora che, generalmente parlando, contrassegna le voci del *sud*. Ciò non è che un imbatterci di nuovo nelle già accennate peculiarità etnografiche di lingua, suolo, clima, ecc.

Inoltre la sua voce fu di difficile ed elaborata classificazione; e, come si usa in tali casi, i primi suoi maestri si mantennero riserbati, assegnandogli, per via di esperimento, la chiave di *baritono acuto (Hoher Bariton)*; una classificazione che il Bennati saggiamente chiamò *Baritenore*; che i francesi distinguono coll'espressione tradizionale di « *Baryton Martin* », ed i tedeschi chiamano *Tenorbaryton*. Egli poteva disporre perciò con più facilità, nel *primo meccanismo* (termini classici: Voce naturale, reg. di petto), delle note acute che delle note piene centrali e profonde. Questa lacuna fortuita, e dovuta al certo a cause organiche ereditarie, influenzò ponderatamente sulla direzione ed evoluzione della sua carriera artistica, coll'impedirgli — più o meno fortunosamente, secondo il modo di vedere — di seguire una carriera prettamente teatrale ed obbligandolo, dopo alcuni deboli tentativi, di dedicarsi a raggiungere un

---

(1) " Mauvaise voix ", così si esprimeva meco ultimamente il signor Delilier, condiscepolo dello Stockhausen, allievo ed amico del Garcia (figlio) e rappresentante negli Stati Uniti di America (Chicago) della scuola garciana.

gradino artisticamente assai più elevato e nobile di quello dell'*Opera*, col divenire un Cantante di *Oratorio* e di *Concerto (Siedersänger)*.

La sua voce, esercitata, come vedemmo, sino da fanciullo, sviluppò eccezionalmente qualità di intonazione e di ritmo, sia dal lato vocale coll'esempio e consigli della madre, sia dal lato tecnico musicale sotto la condotta e guida del padre. Ambidue uscivano dal livello dell'ordinario e del mestierante. I suoi genitori e primi maestri vengono ricordati da quasi tutti i biografi moderni. Il Grove dedica persino uno speciale articolo per la madre, succoso di informazioni ed elogi, e dal quale noi ne togliamo alcune brevi note.

La sig.ra Stockhausen, nata Margherita Schmuck (1803-1877), alsaziana, era figlia di un notaro; educata nel canto a Parigi, divenne una distinta cantante di concerto. In essa veniva soprattutto lodata una distinta ed intelligente pronunzia in uno con alcune doti naturali musicali e facilità di emissione. Philipps descrive la sua voce quale *Soprano leggero*, la di cui estensione superiore era insolitamente chiara e dolce, qualità che ella raramente trascurava di mettere in rilievo ne' suoi concerti, terminando la maggior parte de' suoi pezzi vocali con le migliori e più acute note che sempre erano di sicuro effetto sulle udienze. Qui potremmo rimarcare di passaggio che la predisposizione organica dello Stockhausen per una carriera di concerto e non teatrale era atavistica materna. La carriera artistica di essa fu relativamente corta, svolgentesi per la maggior parte in Inghilterra. Sovente ella era seguìta e coaduvata dal figlio Giulio e dallo sposo. Il suo repertorio conteneva composizioni nei generi i più disparati; dalle arie di Händel ed Haydn agli *Yödeln-lieder* svizzeri.

Ma il più grande ed esquisito elogio suo, ella lo deve al figlio stesso, Giulio, della dedicazione del suo « Metodo di Canto ». Noi non possiamo ristarci dal riportarlo per intiero qui, porgendoci esso la migliore occasione onde far conoscere ai nostri lettori i tratti più nobili e caratteristici della psiche del nostro Giulio, senza troppo allontanarci dal nostro soggetto, che appunto riguarda, oltre la scuola del Canto artistico, pure e principalmente lo Stockhausen ed il suo *Metodo di Canto*.

Sembra dunque che alla decessa madre nessuno dei periodici musicali o giornali quotidiani si prendesse la pena di ricordarla. Il

figlio, dopo un lungo periodo di anni, pensò di riparare a questa per lui deplorevolissima dimenticanza col porre una breve nota dedicativa in fronte al suo più arduo ed importante lavoro d'intelligenza. Nella seguente traduzione noi potremo rilevare pure la sua serietà, dignità d'indirizzo, l'elevatezza dell'ideale artistico suo, l'amore disinteressato per la meravigliosa arte classica e l'affetto sconfinante di riconoscenza per la sua madre-maestro.

« A te ed alla tua memoria, cara madre, nel dominio dell'arte del canto mia prima maestra, dedico questa mia opera. Fosti tu colei, che da principio riuscì a svegliare in me il senso per la bellezza del suono, per una distinta ed intelligente pronunzia, per una esecuzione espressiva, mediante il fascino della tua voce, allorquando io era ancor bambinetto. Risuona sempre al mio orecchio il timbro della tua voce d'angelo, allorchè m'insegnavi, all'età di tre anni appena, canterellandomela, la piccola canzone: *C'est la petite mendiante qui vous demande un peu de pain.* Non mai sazio di udirti, ripetevo il mio *encore* sino che non potevo io stesso ricantarla. Ancora riudisco in ispirito le maniere del grande Händel, dell'amabile Haydn e del divino Mozart, eseguite dalle tue eloquenti labbra. Alla tua emissione perfettamente pura s'informò ben presto il mio orecchio; al suono della tua si plasmava la mia voce. Chi non sa come indelebili rimangono in un fanciullo tali sensazioni, tali esempi; chi ritenesse per esagerata e passionata l'influenza di tali suoni, ascolti il giudizio del celebre Y. B. Cramer. Alloraquando mia madre, in una prova a Londra, stava cantando il *Recitativo* e *Rondò* di Mozart, *Ch'io mi scordi di te*, per orchestra e cembalo obbligato, il grande maestro sedeva al piano-forte. Egli, già avanzato negli anni, fu talmente soggiogato dalla sua maniera di cantare che a poco a poco, verso la fine del pezzo, scivolò dalla sedia e caduto in ginocchio seguiva ad accompagnarla. — « Sono suoni provenienti dal cielo, suoni adorabili », esclamò egli quando l'aria fu terminata. Così raccontava sovente e con fierezza il nostro degno padre ».

E noi aggiungiamo: Chi non vorrà perdonare al figlio l'esuberanza di colorazione sentimentale, lo stile enfatico e quel tantino di lecito orgoglio che traspariscono in questa dedica?

Suo padre, Francesco (1792-1863), nato a Colonia, non fu soltanto un distinto virtuoso d'arpa, ma anche un stimato compositore pel

suo instrumento. Si sposava in Parigi, dove vi soggiornava sovente, occupato come era, più che altro, in *Tournées* di concerti e visitando con la famiglia, sempre più numerosa, la Svizzera, l'Inghilterra, la Scozia, ecc. Giunto a raggranellare una piccola fortuna, si stabilì in Colmar onde attendere all'educazione dei figli. Questo l'ambiente dove il figlio Giulio svolse i primi anni e mosse i primi passi nell'agone artistico-musicale (1). Si può arguire però che nei due o tre primi lustri di educazione artistica, questa non fu nè molto seria, nè al certo sistematica; a cagione dapprima dei continui traslochi durante le *tournées*, più tardi per gli studi ecclesiastici che egli dovette intraprendere per volontà degli stessi suoi genitori. Può dirsi che sino all'età di 18 anni scorrazzasse a briglia sciolta ed a suo talento, nel campo musicale; secondando più che altro le sue inclinazioni spontanee, le sue disposizioni innate. Infatti, in quegli anni lo vediamo esercitarsi nel canto, suonare o strapazzare più o meno l'organo, il piano-forte, il violino, il violoncello e perfino il ..... tamburo. Non fu che al suo giungere a Parigi che gli fu possibile d'intraprendere uno studio metodico e straordinariamente proficuo. Giulio, nella metropoli francese, risentì ben presto di tutte le influenze, e le più disparate, del nuovo ambiente. A quell'epoca Parigi era il centro di un emanazione artistico-musicale veramente stupefaciente. Dal lato vocale poi era assolutamente ammaliante, paragonabile soltanto, per ricchezza e splendore, alla vegetazione di un paese tropicale: abbenchè il sensualismo epidermico, l'esteriorità, tenessero il primo posto e rendessero quel periodo — da alcuni compianto con molto rammarico (2) — un affascinamento dei sensi più che soddisfazione intellettuale: ed a ragione esso venne giudicato dal Jullien quale un'epoca gravida di sentimentalismo e dilettantismo (3). Ma la Francia di allora era il solo paese, il solo suolo favorevole per un'estrinsecazione qualsiasi artistica; l'Italia e la Germania es-

---

(1) Narrasi che la madre soleva dire che suo figlio Giulio sapeva cantare prima di saper parlare. Questi in tenera età si presentava già in concerti cantando dei duetti col suo fratello Eduardo.

(2) Vedi nell' "Antologia": GUIDO MONALDI, *Cantanti celebri del secolo XIX*.

(3) A. JULLIEN, *Paris dilettante*. Paris, 1884.

sendo turbate da lotte intestine e l'Inghilterra solo intenta ad impinguarsi di conquiste. E là, a Parigi, noi vediamo segnalarsi, evolversi gli uomini più geniali, i talenti i più sconfinati di tutti i paesi e di tutte le tendenze. La musica vocale aveva a suoi rappresentanti gli stranieri compositori del *Melodramma*: Rossini, Meyerbeer, Weber, Bellini, Donizetti, Verdi, Wagner, i quali erano obbligati ad inchinarsi — buona o mala voglia — e rendersi premurosi e perfino talvolta servizievoli a quelle *Stars* di prima grandezza che venivano portando caramente i nomi di Grisi, Tadolini, Persiani, Albertazzi, Rubini, Duprez, Ivanoff, Tamburini, Lablache, ecc. ecc. Tutti più o meno capitanati, guidati, sorretti dal più grande pedagogo del secolo scorso, Manuele Garcia (figlio).

In quest'atmosfera calda, vibrante, sensuale, intraprese lo Stockhausen i suoi studi musicali al Conservatorio, e vocali sotto la guida dello stesso Garcia. Ma tutto quel dilettantismo e superficialismo doveva pure lasciare profonde tracce nel campo pedagogico vocale e nelle sue manifestazioni. Infatti, se osserviamo accuratamente la famosa scuola garciana ed il suo *Metodo*, la più importante e divulgata manifestazione del tempo in quel dominio, e malgrado la sua entità grande sia tecnico-didattica che teorico-scientifica, noi incappiamo, nell'approfondimento della stoffa, in una estesa lacuna. E questa era inevitabile, essendosi trovati tanto il padre che il figlio Garcia nell'impossibilità di liberarsi da un lato dalle influenze deleterie dilettantiche della loro epoca, dall'altro lato di sbarazzare l'insegnamento da quelle pedanterie, barocchismi ed unilateralità didattiche che rendevano l'organo vocale più che altro un istrumento di perfezione, in possesso di un tecnicismo, ossia virtuosismo, strabiliante, ma, adesso e come sempre, scopo e fine a sè stesso. Le loro financo troppo ammirate trovate didattiche, non prive di manierismo e banalità, e persino le nuove investigazioni acustico-fisiologiche del figlio, che dovevano condurlo all'invenzione — un termine, secondo alcuni, non molto meritato — del *laringoscopio*, sono il prodotto di un'indagazione unilaterale; che è quanto dire: progredire, avanzare verso il perfezionamento del solo *elemento acustico*. L'importanza dell'elemento acustico-fonetico, tanto al padre che al figlio, sfuggiva quasi completamente. Quest'ultimo, impedito forse dalla *routine* del suo ricercatissimo e rimunerante insegnamento e da una certa dose

di vanità, non degnossi di volgersi indietro, soddisfatto dell'utilità del presente; e così perdeva di vista la nozione degl'ideali tanto antichi che avveniristi. Il Garcia figlio fu il Meyerbeer dell'antica pedagogia vocale.

È facile a comprendersi che, allorquando lo Stockhausen si presentava al pubblico quale debuttante, l'insegnamento garciano si rispecchiasse fedelmente nella sua maniera di cantare. Distinzione e nobiltà di pronunzia — questa più che altro dovuta all'insegnamento del Ponchard, come confessa lui stesso nell' « Alfabeto del Cantante » — un *entrain*, una *verve* irresistibile, una copiosa dose di sentimentalità manierata, ed un tecnicismo impeccabile; queste erano le doti principali che facevano esclamare ad un critico di uno dei suoi primi tentativi come cantante di concerto: « Un artiste qui parvenait à faire frissonner une salle par le tragique de son expression, vocalisant comme une chanteuse légère ». In queste parole si racchiudono la più grande lode e nel medesimo tempo il più equanime biasimo che si potesse dare allo Stockhausen, *parisien de Paris* ed allievo di Manuele Garcia.

***

Finora il nostro già valente cantore puossi ben considerare un prodotto celtico-latino, tanto per l'azzardo della nascita quanto per le influenze di ambienti. Ma le latenti prerogative etnografiche ed atavistiche (1), aiutate ben presto da attitudini e predilezioni, spinte dal motivo economico, pernio e cuore di ogni evoluzione e trasformazione, dovevano renderlo un prodotto in cui il germanismo era predominante. Inoltre sia da ricordarsi che ben difficile è di tracciare una linea di confine fra le due razze celtico-germane. Nel nostro caso peculiare noi osserviamo, più che altro, uno spostamento di quella linea; quindi abbiamo che fare con un fenomeno di trasformazione più che di evoluzione. Del resto la fortuita di essere alsaziano-te-

(1) Anche la madre, può accertarsi, benchè alsaziana, era di discendenza o lingua germanica.

desco per discendenza e parigino di nascita, poneva sovente lo Stockhausen in una delicata posizione sociale, nel secolo la di cui caratteristica era il nazionalismo acuto; certamente, che questa circostanza apportò a lui più imbarazzi che vantaggi.

Quale scolaro del Garcia era conseguente che egli dovesse cominciare col battere la carriera teatrale. Questa però, per le ragioni a cui già accennammo, doveva essere tutt'altro che fortunata. Segnatamente il suo secondo *engagement* all' « Opéra Comique », oltre ad un debole successo, gli attirò acerbe critiche, e talvolta persino malevoli, da parte della stampa parigina, con a capo il *Figaro*. Il Fétis, molto sensatamente e riportandosi giusto al detto *engagement*, esclamava nella sua *Biographie:* « Ce fut une faute que cet engagement d'un artiste de talent aussi sérieux, aussi pur que Stockhausen, pour chanter l'ancien répertoire de Martin. Bien plus grand chanteur que cet ancien acteur de l'Opéra Comique, ne possédant pas comme lui certaines qualités d'entrain qui sont à la portée du public de ce théâtre, il n'obtint que des demi-succès, et la presse se montra tout à fait incapable de l'apprécier ».

Dopo questo insuccesso, che lo allontanò per sempre dal teatro, lo vediamo simpatizzare, più o meno apertamente, coll'elemento tedesco o d'indirizzo secessionista allora in Parigi. La sua idoneità non soltanto di abile cantante, ma anche di musicista colto ed ambizioso, non mancò di svegliare l'attenzione dell'Habeneck, — pure un prodotto, come direbbero i modernissimi, *antropologico* della linea oscillante celto-germanica — il quale, presolo a proteggere, lo attirò seco, onde sorvegliare le prove preliminari del quartetto a corda nell'orchestra dei « *Concerts du Conservatoir* » che trovavansi allora appunto sotto la direzione dell'Habeneck. Di qui egli divenne intimamente *lié* con Ary Scheffer, il rinomato pittore, nel di cui studio frequentavano gli uomini più insigni nelle arti e nelle lettere; formando una delle poche riunioni di allora dove facevasi ed apprezzavasi musica tedesca e si discutevano idee nuove. Queste relazioni ed amicizie lo condussero in breve all'attuazione del progetto, vagheggiato già da alcun tempo, di fondare e dirigere in Parigi una Società corale mista, alla quale egli pose il nome di « *Pariser Singakademie* »; e si componeva di circa 200 membri, la maggior parte tedeschi ed alsaziani, riuscendogli — con la sua attività ed ambi-

zione tutta speciale dell'*Homo alpino* — a presentarla al pubblico per la prima volta con l'esecuzione di una *cantata* di Bach ed un *oratorio* di Mendelssohn, *Paulus*. Ed il trasformismo Stockhausiano non è già abbastanza palese?

Circondato da tutto questo germanismo, elevato e purificato da un'atmosfera artistica più seria, più intima, più etica e, in fondo in fondo, più confaciente al suo temperamento e qualità naturali, non farà meraviglia che egli si sentisse attirato al di là del Reno. Infatti ce lo troviamo, come fu già detto, domiciliato verso il 1857 ed intento a conoscere, percorrere il nuovo suolo prediletto, con innumerevoli *tournées*, quale cantante d'*Oratorio* e di *Concerto*. E qui il suo successo fu straordinario, insperato, insolito. Ben presto egli si accaparrò non soltanto bella moneta, ma i titoli gloriosi, che per alcune nature valgono molto più, di « *Moderner Troubadour* », « *Herlicher Minnesänger* », « *König aller Liedersänger* », ecc. Non poteva essere altrimenti; quando si pensi alla penuria di buoni e colti cantanti in quell'epoca in Germania, ed allo Stockhausen di allora, bello ed elegante di aspetto, tecnicamente perfetto ed esuberante di vita. Fu il primo a *veramente* cantare ed interpretare intelligentemente in concerto i cicli: « *An die eutfernte Geliebte* » del Beethoven; « *Die schöne Müllerin* » e « *Wintereise* » dello Schubert; « *Frauen Liebe und Leben* » e « *Dichterliebe* » dello Schumann; e di quest'ultimo eseguì per la prima volta la *Faust-Musik*, al successo della quale fu già accennato. Questa circostanza lo legò in amicizia intima con Clara Schumann e Johannes Brahms, coi quali sovente divise l'onore del successo in molti concerti; applicandosi seco loro allo studio dei classici ed al divulgamento della musica dello Schubert, dello Schumann, e dello stesso Brahms, pel quale lo Stockhausen nutriva, oltre la comunità d'ideali ed àmbiti, una sincera ammirazione e salda amicizia.

Clara Schumann fu, a quanto sembra, la sua prima istigatrice, onde indurlo ad occuparsi seriamente dell'insegnamento vocale.

Abbenchè egli avesse impartito di quando in quando lezioni di canto e si fosse agito già in Germania da diversi anni di eleggerlo a direttore dell'istruzione vocale in uno dei più reputati conservatori, pure un tentativo serio e di qualche durata in questa direzione l'osserviamo soltanto verso il 1865, allorchè egli, già dirigente da circa

due anni della « *Phylarmonik* » e della « Singakademie » in Amburgo, ed ammogliato di fresco, apriva nella stessa città una scuola detta « *Herrn Stockhausen Musikschule* », che doveva avere carattere più di conservatorio che di speciale scuola di canto. Ma pure in quel tempo le *tournées* di concerti e le scritture proficue lo occupavano continuamente, conducendolo anche in Austria, Svizzera, Danimarca, Olanda, ecc., talvolta in compagnia di Brahms, Gade, Kirchner, Clara Schumann ed altri prominenti concertisti. Egli in quell'epoca fu il cantante prediletto di tutti i *Festival* dell'Europa germanica, ed a ragione chiamato il « missionario della musica tedesca ». Nel 1859 riceveva dal Re di Prussia il titolo di *Professor* e dal Re di Würtemberg il grado di *Kammervirtuos*; grado che fra gli altri obblighi aveva quello di sorvegliare l'insegnamento vocale in tutto lo Stato.

Quanto desidereremmo che questo breve e magro schizzo biografico servisse di sprone e di impulso ai giovani studiosi di arte vocale in Italia! Ma si opporrà: — Altri tempi, altre circostanze, altri temperamenti —; sarà vero, ma un poco meno di apatia ed un poco più di ..... ingenuità, non ci arrecherebbero danno.

Le guerre come sconvolgono la faccia delle nazioni, così cambiano talvolta i pensieri degli uomini. E per quest'ultimo cambiamento meno, molto meno, di una guerra è necessario. Lo Stockhausen non poteva sottrarsi a queste influenze; ed è dopo la guerra del '70 che noi lo vediamo nel suo completo e definitivo trasformismo, come resultato di quella, e sue conseguenze economiche e sociali. L'*etichetta* sul recipiente aveva sopportato questo cambiamento: l'espressione di « *Parisien de Paris* » si era volta in « tedesco d'Alsazia ». Ne abbiamo l'evidenza nell'aneddoto occorso verso la fine dell'agosto 1872. Lo Stockhausen ricevette in quell'epoca la famosa lettera, segnata da 22 artisti (1) suoi ex-colleghi parigini, membri tuttora dell' « *Opéra*

(1) Come capo-lista vi appariva il Roger, allora impresario; la redazione era del Villemessant.

Comique », ed apparsa nel *Figaro*; inviatagli, secondo alcuni, a cagione dello spargersi della falsa notizia della sua nomina a direttore del *Conservatorio* di Strasburgo (1), secondo altri, per la pubblicazione a stampa di una canzone patriottica tedesca (2). Lo Stockhausen vi rispose per le rime, segnandosi « *Ihrsehr deutscher Elsässer* ». Ne riportiamo alcuni brani per soddisfare coloro che trovano materia di studio e di riflessione nell'osservanza della *psiche* di un artista eletto.

« Je suis resté Allemand de cœur et doit mon education musicale à feu mon père, au talent et à l'exemple de una mère, enfin à des maîtres étrangers la plus part..... Quant à ma réputation, je l'ai faite en Suisse, Allemagne, Autriche, plus tard en France, en Angleterre, en Prussie, etc..... Quand je me suis marié, en 1864, j'ai opté pour la nationalité allemande et je suis devenu citoyen d'Hamburg », ecc. ecc.

Vogliamo aggiungere ancora alcuni appunti e citazioni in questo senso per sceverare ancor più l'impronta indipendente e disinteressata della sua produzione artistico-pedagogica.

Verso il 1878, dopo un periodo di grande attività quale dirigente dello *Stern'sche Gesangverein*, concertista ed insegnante già di grido con numerosissimi e ricercati scolari (3), veniva eletto, contemporaneamente a Clara Schumann, quale *chef* dell'insegnamento del canto nel *Hoch'schen Conservatorium* in Francoforte. Era appena trascorso l'anno scolastico e già lo Stockhausen abbandonava questa invidiabile e proficua (4) posizione, onde aprire per proprio conto una privata *scuola di canto*, che doveva col tempo produrre resultati e suc-

(1) Questa nomina veniva invece conferita al fratello minore Prof. Francesco Stockhausen, un allievo del conservatorio di Lipsia e scolaro di Alkan, Moscheles e Richter, già dal 1868 dirigente nella stessa città la " *Société de chant sacré* ". Da ciò forse l'equivoco.

(2) Non conosciamo di composizioni stampate dello Stockhausen che " *Vier Gesänge mit Begleitung des Pianoforte* " (Verlag von J. B. Gotthard in Wien); tra le quali una dal titolo: " Mein Elsass deutsch ", che supponiamo sia la canzone in proposito.

(3) Di questi periodi di tripla attività e degli scolari suoi ne sarà parola allorchè c'incaricheremo della parte pratica del *Metodo*.

(4) 12.000 marchi annui, con l'obbligo d'impartire 18 lezioni la settimana.

cessi tali da renderla una delle più rinomate e frequentate. Molto fu discusso allora delle ragioni che potevano aver condotto lo Stockhausen all'improvvisa risoluzione di troncare un tale impegno. Poco tempo dopo la sua morte, la principale di esse, se non la sola, pervenne a nostra contezza. Josef M. Jurinek, nella *Neue Zeitschrift für Musik* (1), fa queste dichiarazioni per incarico speciale impartitogli dalla famiglia del defunto:

« Lo Stockhausen si era ricusato di proseguire l'insegnamento a certi cantanti-allievi, i quali, secondo la sua opinione e dopo aver loro impartito, come periodo di esperimento, lezioni per sei mesi, non avevano assolutamente nessun talento per poter cantare. Qual fu la risposta che egli ricevette? — Le persone pagano, dunque devono aver lezione. — Secondo questo principio — così giudicava lo Stockhausen — si lavora ancora oggidì e molto sovente. Le lezioni, essendo pagate, devono venir impartite. Da ciò proviene il grande proletariato in arte che non può nè vivere, nè morire. Da ciò la decadenza dell'arte, perchè essa viene ritenuta soltanto quale un'impresa commerciale e quindi degradata. Ma il peggio ed il più sciagurato si è: s'ingannano i giovani esseri umani nelle loro speranze e nel loro avvenire. Chi ritiene l'esercizio dell'arte quale un ministero sacro, divino, deve provvedere che gl'inetti e gl'indegni, o coloro ai quali madre natura è stata avara sino dalla culla, vengano tenuti lontani dal tempio dell'arte. Sino ad oggi manifesto io ai miei scolari, dopo sei mesi di prova, chiaro e tondo la verità, cosa io penso della loro voce e del loro avvenire quali cantanti professionisti, e li rimando quando sono convinto che non puossi contare su di un sicuro successo. Un allievo di talento deve applicarsi 3 o 4 anni alla sua educazione vocale. La penuria presente di veri e grandi vocalisti dipende dal non avere che pochissimi abili maestri di canto. Non è il talento che manca »...

Senza commenti.

Abbiamo già visto nell'introduzione e nel prospetto istorico che lo Stockhausen, per indole e per indirizzo, non appartenne mai al *va-*

---

(1) N. 31, 1906.

gnerismo (1). L'intimo rapporto esistente però fra il Wagner e lo Stockhausen ci appare ancor più manifesto e chiaro dalle seguenti dichiarazioni di quest'ultimo, contenute pure nel soprannominato periodico della medesima data:

« Chi parla di Canto della lingua esclusivamente nei lavori drammatici-musicali del Wagner si sbaglia della grossa. *Si deve saper cantare perfettamente tanto per Wagner, quanto per i maestri italiani del Canto figurato (Italienische Meister der Koloratur).* Si crede pure che lo stile wagneriano guasta, rovina, usa le voci in poco tempo; ma ciò non dipende dal Wagner, ma bensì dai metodi di canto; dalle opinioni dei cantanti dotati largamente da madre natura, i quali, quando posseggono una voce estesa e poderosa, ed un aspetto da eroe, pensano anche di poter cantare Wagner. Ciò è falso. Si deve in Wagner *prima di tutto declamare sinceramente, distintamente* e poi *imparare a cantarlo:* allora sarà facile di divenire con grande applicazione un cantante wagneriano nel vero concetto del Wagner. Non è perchè il Wagner richieda molta forza e materiale che le voci si rovinano prematuramente; ma bensì perchè la maggior parte dei cantanti wagneriani, non solo vocalmente ma anche linguisticamente, non ha mai imparato a ben declamare, a ben pronunziare, a ben cantare; e si sforzano, si scalmanano, si agitano di troppo e per conseguenza si stancano presto ».

Quale insegnamento di attualità in queste parole, non soltanto per noi, ma segnatamente per i nostri amici d'oltre alpe e d'oltre mare!

L'uomo stockhausiano, dunque, fu suscettibile di trasformazione perchè multilaterale, di ampli àmbiti, di larghe vedute. Ma l'artista-pedagogo, si osservi bene, si mantenne sempre ad una grande elevatezza di ideali, ad una grande serietà, solidità d'indirizzo; unendovi una equilibriata e liberale dose di coltura, e un sentimento intimo e raffinato, uno zelo disinteressato, un fervore rasentante il religioso, che lo resero degno di appartenere a quella schiera eletta di artisti-pedagoghi nobili e superiori, innamorati del classicismo eternamente bello, quali un Brahms, un Johachin, una Clara Schumann, un Hoffenrath, uno Sgambati e pochi altri.

---

(1) Non si dimentichi che il wagnerismo è in relazione col Wagner, come Epicuro lo è coll'epicurismo, Cristo col cristianesimo, ecc. ecc.

***

Il periodo del *Buon Canto* lo possiamo fissare approssimativamente dal Palestrina (1514-1594) allo Scarlatti Alessandro (1659-1725). Accordammo a quel periodo il nome di *Buon Canto* poichè i suoi principali pedagoghi e scrittori in fatto di *musica* — un termine che a quell'epoca era sinonimo più che altro di *canto* corale o solistico — usarono sovente quell'espressione, caratterizzandone di conseguenza i fini e gli scopi di esso periodo (1). Il capo-scuola della tecnica pedagogica di quel tempo fu incontrastabilmente il Caccini, detto *Giulio Romano* (1550-1615). Abbenchè sia da convenirsi che la romana scuola Nanini-palestriniana abbia attinto, per elevatezza e serietà d'indole, un gradino superiore all'insegnamentoacciniano, pure dal lato didattico, nel senso di puro e semplice tecnicismo dell'organo vocale, quella scuola — se togli le fossilizzate ed oramai sterili tradizioni di ordine liturgico della Cappella Sistina — poco o nulla ci ha lasciato od almeno è pervenuto a noi. Mentre del Caccini noi possediamo nelle sue « Nuove Musiche » vere e proprie regole, esempi, esercizi vocali, che dal lato appunto di tecnicismo, e sempre in relazione agli àmbiti e fini del tempo, avevano raggiunto un altissimo grado di perfezione. Il Caccini, la di cui provenienza dalla Scuola mondiale romana non ci sembra improbabile (2), generalizzò il *Buon Canto*, volgarizzando lo stile ecclesiastico e partecipando in maniera preponderante — ed in conseguenza delle accennate innovazioni e dell'ambiente della Camerata Fiorentina — alla nascita dell' *Opera* e del *Canto a Solo (Concerto* ed *Oratorio)*. Questo per quanto riguarda l'aspetto artistico-pedagogico della questione: se il Caccini e la sua cooperazione nell'*Opera* fu un prodotto filosofico decadente e persino erroneo non è il caso di discuterne qui.

---

(1) Osserva Caccini: " buon canto "; Herbst, " maniera del buon canto "; Bacilly, " *bien chanter* " e le *Memorie istoriche* del Baini a proposito delle *Buone Musiche* del Palestrina, ecc. ecc.

(2) Un Orazio Caccini fu maestro della Basilica Liberiana nel 1577, sei anni dopo che il Palestrina lasciò quella Basilica per tornarsene in S. Pietro in Vaticano.

Il più celebre campione di esecuzione di quel periodo fu il sopranista evirato Baldassarre Ferri (1610-1680).

Gli scarsi precetti didattici del periodo del *Buon Canto* tramandatici dal Caccini e pochi altri possono riassumersi così: sviluppare in principio la voce sulle *note* centrali di qualunque classificazione ed in un *piano* sonoro. Ottenere una giusta ed irreprensibile *intonazione*, coll'abituare l'allievo a trovare, cantando qualunque intervallo — dapprima nell'estensione dell'*esaccordo* — senza guida, nè accompagnamento di una qualsiasi voce od istrumento. Unire a questi esercizi, corti e facili *melismi* e sempre nell'estensione dell'esaccordo. Più tardi dedicarsi allo studio della *messa di voce*, dell'*esclamazione*, del *trillo*, del *groppolo*, ecc. Curare una buona respirazione ed esercitare la voce *su tutte le vocali*.

Onde dimostrare la serietà e sistema d'insegnamento del periodo del *Buon Canto* ci piace noi pure di riportare (1) una descrizione che ne fa di esso il Buontempi nella sua « *Historia Musica* », riportando l'orario giornaliero adottato dalla famosa *schola cantorum* dei *putti*, fondata in Roma dal Palestrina e dal Nanini, e pel tramite del Bernardino Nanini e Virgilio Mazzocchi pervenuta e praticata dal Buontempi stesso.

« Le scuole di Roma obbligavano i discepoli ad impiegare ogni giorno un'ora nel cantar cose difficili e malagevoli, per l'acquisto della esperienza; un'altra, nell'esercizio del trillo; un'altra in quello dei Passaggi; un'altra negli studî delle Lettere; ed un'altra negli ammaestramenti, ed esercizi del Canto, e sotto l'udito del Maestro, e davanti ad uno specchio, per assuefarsi a non far moto alcuno inconveniente, ne di vita, ne di fronte, ne di ciglia, ne di bocca. E tutti questi erano gl'impieghi della mattina. Dopo il mezzodì s'impiegava mezz'ora negli ammaestramenti appartenenti alla Teorica: un'altra mezz'ora nel Contrappunto sopra il Canto fermo, un'ora per ricevere e mettere in opera i documenti del Contrappunto sopra la

(1) Il seguente passaggio è stato riportato — e da alcuni criticato di esagerazione — da moltissimi scrittori; tra gli altri il Baini, il Mancini, il Forkel, il Brendel, il Mannstein, ecc. Il Mancini, nelle sue " Riflessioni pratiche " (in nota, pag. 15), adduce pure l'aneddoto dell'*eco*, ma lo gabella come appartenente alla scuola del Fedi di Roma, pur riconoscendone la provenienza buontempiana, e ponendo l'eco fuor di Porta San Paolo.

Cartella; un'altra negli studi delle Lettere; ed il rimanente del giorno nell'esercitarsi nel suono del Clavicembalo; nella composizione di qualche Salmo, o Motetto, o Canzonetta, od altra sorte di Cantilena, secondo il proprio genio. E questi erano gli esercizî ordinarî di quel giorno nel quale i Discepoli non uscivano di casa. Gli esercizî poi fuori di casa, erano l'andar spesse volte a cantare e sentire la risposta da un'Eco fuori della Porta Angelica, verso Monte Mario, per farsi giudice da sè stesso de' proprî accenti, l'andare a cantar quasi in tutte le musiche che si facevano nelle chiese di Roma, e l'osservare le maniere del Canto di tanti Cantori insigni che fiorivano nel Pontificato di Urbano VIII; l'esercitarsi sopra quelle, e il renderne le ragioni al Maestro, quando si ritornava a casa; il quale poi per maggiormente imprimerle nella mente de' Discepoli, vi faceva sopra i necessari discorsi, e ne dava i necessari avvertimenti » (Corollario 13, della *Pratica antica*, pag. 176).

A questo periodo appartengono pure i lavori di J. A. Herbst, di B. de Bacilly e di P. F. Tosi (Vedi più innanzi l'*Elenco*). Il lavoro di quest'ultimo segna il limite fra periodo del *Buon Canto* e *Canto figurato*, tenendo i piedi in certo qual modo — e l'espressione di *antichi* e *moderni* cantori del titolo lo dimostra a sufficienza — nelle staffe di quei due periodi.

La denominazione di *Canto figurato* generalmente adottata per caratterizzare il periodo seguente non ci soddisfa pienamente. Ma dopo matura reflessione siamo stati obbligati noi pure a preferirlo all'altra di *Canto fiorito (Zierlicher Gesang, Florid Song*, ecc.*)*, poichè questo termine nel senso di leggiadro, di ornamentale, di abbellato, esisteva assai prima del Palestrina e del Caccini nel cosidetto *Canto alla mente*, nel quale era permesso ogni sorta di varianti, di ricami milismatici, di effetti dinamici e sonori, ecc. Ce lo addimostrano abbastanza i termini tecnici della Rinascenza Francese ('400) di « *Fluté. Coulé, Pincé simple, pincé double, port de voix simple, port de voix double, tremblement lié*, ecc. »; ed i termini italiani anteriori alla nostra rinascenza ('600) di « *Monachina, Brucciolo, Groppolo, Zimbalo*, ecc. D'altra parte *Canto figurato* quale termine classico, non significa soltanto abbellimenti ed ornamenti vocali e musicali, ma distingue la *moderna pratica* (Canto figurato) dall'*antica pratica* o *canto fermo*.

Tanto varrebbe perciò di consigliare, onde evitar confusioni, di chiamare la *moderna pratica*, *canto misurato*, e ciò sarebbe più razionale forse, che chiamarla canto figurato, e lasciare quest'ultima espressione per individualizzare questo periodo in cui la figurazione barocca degli ornamenti vocali apportò al *virtuosismo*.

Il periodo del *Canto figurato* si accentua in maniera preponderante verso il 1700 e si apre con Alessandro Scarlatti terminando col Rossini. Ha per capi-scuola il Bernacchi (1690-1756) di Bologna ed il Porpora (1686-1766) di Napoli, e per suo più grande campione il sopranista evirato Carlo Broschi, detto il *Farinelli* (1705-1782), allievo dei due sunnomati pedagoghi.

Questo periodo è ritenuto dalla maggior parte dei teorici quale il primo che segna il decadimento artistico-vocale, adducendone la ragione che in esso il virtuosismo semplicemente ornamentale e per conseguenza scopo a sè stesso, prevalse su tutte le altre discipline vocali, relegandole all'infimo posto, ed il più delle volte disconoscendole, rigettandole. Si cadde laonde nel manierismo, nel barocco e gradatamente nell'abuso, nella licenza e nel dispotismo dei cosidetti *Virtuosi* (1). Altri invece lo ritengono il periodo il più glorioso e splendido, per finita e leggiadra esecuzione tecnica, non mai più raggiunta, e conseguentemente lo chiamano il periodo dell'arte del canto per eccellenza.

Per noi questo periodo ebbe il lato buono e benefico di rendere l'organo vocale istrumento perfezionato atto e pronto a qualunque richiesta esecuzione meccanica... ma soltanto quale istrumento; la prerogativa che appunto distingue l'organo vocale e lo innalza al disopra di qualunque perfezionato istrumento, *la favella*, non era riguardata che incidentalmente ed il più delle volte sacrificata, mutilata, alle esigenze del virtuosismo.

Il contenuto d'insegnamento di questo periodo esiste genuino e fedele per la parte teorica ed in minor dose per la parte pratica. Questo sia detto per ciò che riguarda la Scuola bolognese dell'evirato Bernacchi. Della Scuola porporiana non abbiamo che dei deboli echi

---

(1) I tempi presenti neppure, sono del tutto esenti da questa sorte di dispotismo.

didattici e dei risultati di gloriosa fama, ma che è prudente di accettarli con alquanta riserva. Di discipline sistematiche, metodizzate, niente o quasi; se non vogliasi intendere per *metodo di canto* una qualsiasi raccolta di *solfeggi*, sieno essi pure segnati dal nome del Porpora e suoi contemporanei. Da quei pochi e lontani echi è lecito di arguire che la scuola napoletana non fosse molto dissimile da quella bolognese.

Le sorgenti le più sicure di questo periodo sono: per la parte teorica, il libro assai conosciuto del Mancini contenente anche alcuni esempi pratico-tecnici, e l'opera d'immenso appannaggio e grande confezionamento, e pure assai conosciuta, dal titolo: « *Méthode de chant du Conservatoire de musique à Paris* »; il primo lavoro, che noi si sappia, portante in fronte il nome di *Metodo* nella nostra pedagogia. Quando si pensi che all'attuazione di tal cômpito, oltre il tecnicismo esperimentale del Mengozzi Bernardo (1758-1800), discepolo della scuola bolognese, e le conoscenze artistico-musicali di un Méhul, Cherubini ed altri non pochi, vi concorsero pure « *Les lumières* » d'un membro immortale dell'*Istitut*, il *citoyen* Giunguené, — sarà facile di comprendere che esso lavoro, anche dal lato scientifico e letterario, doveva inalzarsi ad un gradino più elevato di valore pedagogico che i lavori precedenti o contemporanei.

Questo *Metodo* è di una grande importanza didattica, essendo esso il primo metodo pratico appartenente al ramo della scuola Italo-francese dal quale doveva provenire poco dopo la scuola del *Bel Canto* e segnare un nuovo periodo; e contenendo esso pure pel primo il germe dell'equivoco dei *registri*, il malinteso dei *timbri* e conseguente confusionismo didattico. Le radici di ciò risiedevano appunto nelle diverse fonetiche delle due lingue cantabili Francese ed Italiana, e nell'incapacità del Mengozzi e suoi collaboratori dal lato fonetico di veder chiaro nella questione; introducendo così nel nostro insegnamento un errore pedagogico che doveva venir accettato ciecamente da tutti i seguenti teoretici e maestri di canto. Ma su ciò più a lungo nel sèguito.

Ecco in breve il contenuto didattico del periodo del *Canto figurato*:

Solfeggio setticlavio ed esercizî d'intonazione. Posizione alquanto sorridente della bocca, ma non *stereotipata*. Attacco al palato duro; tenuta e *messa* di voce sull'estensione dapprima di 8 o 10 *note*, più

tardi da portarsi a 18 o 20 corde; obbligando generalmente l'allievo di « cavar tutta la voce » durante gli esercizî. Dopo il *Solfeggio* passare alla *vocalizzazione* sulla vocale *A* e talvolta anche sulla *è* aperta e sulla *é* chiusa. Il Tosi consiglia pure *I* per le voci deboli. Mancini, a proposito dell'agilità della voce, chiama i *passaggi* vocalizzati su *I o U*, *ridicoli* e che queste vocali vengono dette da alcuni professionisti *proibite*; però egli avverte che lo scolaro deve assuefarsi a vocalizzare anche su queste. Questa disciplina della vocalizzazione includeva l'intiero studio della tecnica melismatorica, cioè: l'*Appoggiatura*, il *Trillo* (Il Tosi ne presenta 8 specie differenti), il *Mordente*, il *Gruppetto*, il *Passaggio*, le *Scale* diatoniche e cromatiche, gli *Arpeggi*, lo *Staccato*, il *Martellato*, i *Salti*, l'*Aspirato*, ecc. ecc. Tutti questi esercizî meccanici dovevano condurre l'allievo a poco a poco all'esecuzione della *Cadenza*, « *tour de force* » e punto culminante dell'*Aria*, e nella quale erano permessi i *portamenti* e le *messe di voce* più portentose; le *scivolature*, gli *strascichi*, i *vibrati* si univano ai sunnominati abbellimenti, ottenendo così l'apice iperbolico del Virtuosismo trascendentale, solo ed essenziale scopo dell'arte vocale di quel periodo.

Però sarebbe ingrato e spensierato di non accennare qui ad altre parti di questo contenuto, le quali, non solo sono raccomandate caldamente dal Tosi, un *antico*, ma persino dal Mancini, appartenente al pronunziato barocchismo della metà del '700; cioè: la sana respirazione, lo stile patetico ed espressivo nel *recitativo* e negli *adagi*, la distinta pronunzia, la declamazione, l'azione, la conoscenza della mitologia, della Storia *sacra* e *profana*, lo studio delle lingue latina, italiana, toscana, ecc. ecc.

***

Il perido del *Bel Canto*, l'età cesarea della nostra arte, lo facciamo cominciare col Rossini (1792-1868). Il capo-scuola di questo periodo fu Manuele Garcia (1805-1906), figlio; ed il campione più eccelso la Malibran (1808-1836), sorella di questi, ambidue scolari del padre, Emanuele del Populo Vicente Garcia (1775-1832).

La Malibran, quale fenomeno psichico-artistico, ci caratterizza assai

profondamente quel periodo. Educazione lata e complessa, ma priva di sistema e di connessione. Organo vocale di un'estensione inaudita

ma che inevitabilmente mostrava innumerevoli imperfezioni di emissione, debolezze d'intensità, lacune nel volume di voce, ecc. Benchè rasentante la perfezione dal lato del tecnicismo istrumentale, le sue licenze ed i suoi abusi erano tali che raggiungevano talvolta la temerità e persino il ridicolo. La sua esecuzione era condita da una grande dose di *verve*, di sentimento lirico e dramatico, inconscio, spontaneo e perciò sovente capriccioso ed intermittente. Il suo temperamento aveva più che altro qualità sensazionali e difettava di profondità ed intimità: il suo carattere si rimarcava per l'eccentricità e per la stravaganza e non era del tutto scevro da nevrosi e da istericità.

Nel presentare questo ritratto fedele della più grande cantatrice del secolo passato non intendiamo di menomare, e tanto meno disconoscere, i meriti grandi tanto artistici che pedagogici della intiera famiglia Garcia e nel senso di *Bel Canto*. Essi per potenza di genio e per una certa originalità e versatilità innata portarono quel periodo ad una grande altezza di splendore e non soltanto dal lato scientifico-pedagogico.

Passando ad osservare il contenuto didattico di quel periodo, la prima cosa che ci colpisce è l'inversione dello *Starting point* fra questa scuola e la precedente. Mentre la scuola del Canto figurato si dipartiva nell'insegnamento del *Solfeggio* e quindi faceva seguire la *Vocalizzazione*, la scuola del *Bel Canto* procede in maniera inversa, cominciando con la Vocalizzazione e facendo di questa il cardine di qualunque altra disciplina: in altre parole, come sarà ben facile di comprendere: si trascurava sino dal bel principio l'*attacco* (Consonante e Vocale), non occupandosi che dell'*appoggio* (Pura voce laringea): presentando all'allievo come primo esercizio la *messa di voce* nell'estensione di 12 sino a 18 corde e coll'uso esclusivo della vocale *A*. Curava scrupolosamente la posizione del corpo e della bocca,

quest'ultima dovendo avere, per regola generale, un'espressione sorridente. L'attacco veniva empiricamente predicato coll'espressioni tecniche di poggiare la voce in avanti « *appuyer dans la masque* », ecc.; ma esso veniva reso malagevole e talvolta persino difettoso (voce *ingolata*, troppo *appoggiata* al petto, ecc.) dall'importanza che si concedeva all'*Appoggio*, il quale significava intensità di suono e *grande voce*; e richiedeva conseguentemente *la gola* (fauci) *sempre aperta* ed una posizione fissa, uniforme degli organi movibili. Quindi propugnava di *cantare sul fiato* (« *chanter au but des lèvres* »), un'altra empirica frase che includeva tutta l'agilità vocale. Da questo lato semplicemente meccanico la scuola del *Bel Canto* non differenziava molto dalla scuola del *Canto figurato*. Nel Garcia (« Exercices pour la voix »), uno dei 339 esercizî di agilità e velocità che egli presenta viene variato per ben 32 volte (!) (1). Ma alla tecnica meccanica venivano uniti pure esercizî di potenzialità ed estensione di voce (Duprez: « Stile Largo »); esercizi dinamici contrassegnati dal più sorprendente, ma crudo contrasto e riconoscibili dai termini empirici di « Schiarire la voce, coprire il suono, aprire, chiudere, vibrare la nota, spingere la nota, premere contro il suono, ecc. ».

Gli esercizî veri e proprî di questa scuola non sono nè molti nè varî. Il pernio dello studio posa su i vocalizzi impropriamente ancora chiamati *Solfeggi*, ed alla composizione dei quali si dedicavano, come per lo addietro, i più reputati compositori-pedagoghi, quali Rossini, Crescentini, Vaccai, Panseron, Coucone, Bordogni, Marchesi, ecc. La scuola del *Bel Canto*, benchè il suo periodo abbia chiuso l'epoca della *Pedagogia antica*, sussiste ancora più o meno vitalmente; ma su di ciò ritorneremo in breve.

Adesso ci sieno permesse alcune osservazioni importanti.

Il *Canto Figurato* trovò la sua maggior espansione in Italia, mentre il *Bel Canto* la ebbe di prevalenza in Francia.

Il *Bel Canto*, pur sempre un'estrinsecazione italica, per ragioni religiose, politiche e sociali, non trovando nel suo paese originario

---

(1) Ci molesta il dubbio però che questi *Esercizi* sieno stati scritti dal Garcia padre; al quale noi ammettiamo pure la paternità della celebre " Scuola dei Garcia ", almeno per la maggior parte degli esercizî. Se ciò fosse i due lavori oscillano fra i periodi del *Canto figurato* e *Bel Canto*.

il terreno favorevole onde fecondarsi e crescere, si trapiantava in Francia; ripetendosi per esso ciò che era già succeduto per la coltura in generale tanto ai tempi del dominio romano quanto nel medioevo. Là si osservava di nuovo il fatto strano del terreno fecondatore e rimuneratore, ma non la semenza geniale, indigena, tolte, come sempre, le debite eccezioni.

Alla Francia spetta la maggior parte di gloria nello sviluppo della musica vocale lirica nel periodo evolutivo del *Bel Canto*, e nonostante che i genî produttivi non fossero esclusivamente francesi nel senso nazionalista; ma, al contrario, la maggior parte o Italiani o Tedeschi.

Lully e Gluck, colla reazione da loro suscitata in favore dei principî esposti dai ripristinatori fiorentini del *drama* e *comedia* musicali di origine greca, produssero i lavori pedagogico-vocali del Bacilly, del Berard e del Planchet; la lussuriosa e spontanea produzione del Mozart e del Rossini apportò ai lavori del Garandé e dei Garcia (padre e figlio); Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Verdi inspirarono i lavori del Panseron, Duprez, Lablache, Delle Sedie, ecc. ecc. La Francia dette loro la conscienza del proprio valore, raddoppiandone le energie, ricompensandone le creazioni geniali.

Essendo, per le dette ragioni, l'Italia, in quel periodo, non più focolare fecondato e fecondatore, si accontentò di riceverne un riflesso debole e freddo dalla nazione sorella. La pedagogia ne risentì segnatamente un colpo decisivo, trascurando ogni disciplina, *solfeggio* e dizione, pronunzia e tecnicismo; accontentandosi dell'unico pregio impartitogli da madre natura; facilità e robustezza di emissione *(naturalismo)*; frutto istintivo, selvatico, raccolto con poca o nessuna fatica, perchè inerente al nostro suolo e clima e soprattutto al nostro puro e semplice linguaggio che, al pari del nostro bel cielo, nessuna cecità o sciattaggine può deturpare (1).

---

(1) Ecco come il Fétis nel suo " *Méthode des Méthodes de chant* " (pag. 1) si esprimeva verso il 1840 a proposito della pedagogia vocale in Italia: " L'art du chant, porté à sa perfection dans les anciennes écoles italiennes, a produit, pendant un siècle, une moltitude de chanteurs admirables; ces écoles, attaquées dans les bases de leur existence, il y a environ quarante ans, par suite des évènements de la guerre et de la politique, ont vu venir progressivement le terme de leur décadence, jusqu'à ce qu'elles fussent

Nella cagione linguistica troviamo pure il perchè della cura e trattamento che la scuola italo-francese dedicò in ogni periodo alla *dizione*, che è quanto dire all'elemento linguistico-fonetico; senza mai però scorgervi il nesso e l'intimo legame che salda quell'elemento con l'altro, l'elemento acustico.

Fu il perchè fisio-fonetico, date le peculiarità geniali sì complesse e varie della favella francese, che, producendo nuovi fenomeni vocali, obbligava quella scuola a sistemarli o eliminarli, apportando ad un inevitabile lavorio di investigazione ed applicazione tanto artistico che scientifico. Ma siccome uno dei primi incaricato a far ciò fu uno straniero, per coltura letteraria, al genio della lingua francese, il Mengozzi, un italiano di Firenze, valente come esecutore-*virtuoso*, ma di un modesto grado d'istruzione; nel tentare che egli fece di adattare, sistemare quel materiale fonetico, nuovo per lui, alle richieste di essa lingua e del tecnicismo vocale cadde in un fatale equivoco e produsse pel primo nella nostra pedagogia il *malinteso* fra *registri* e *timbri*. La scuola del *Canto Figurato*, essendosi soltanto aggirata nelle cerchia del solo genio linguistico italiano letterario, non incontrò mai tali difficoltà, e non sentì la necessità di applicarsi col sormontare le barriere che si presentano allorchè si vuol analizzare i rapporti fra *parola* e *suono*; non possedendo la sua lingua nessuna *caratteristica* fonetico-vocale, nè includendo alcuna scabrosità articolatoria; ma bensì essendo dotata di tutti i pregi favorevoli all'estrinsecazione dell'agile, poderoso e *bel* suono, che appunto furono i motivi dei periodi evolutivi del *Canto Figurato* e del *Bel Canto*.

Viceversa poi questi pregi, prerogative e facilità nostre, vanno poste pure tra le cagioni, diremo *conseguenti*, della trascuratezza, cecità e quasi completa estinzione della pedagogia vocale in Italia. Ne sono

---

anéanties. Les modèles ont successivement disparu, et les choses en sont venues à ce point, qu'un jeune artiste italien ne peut guère trouver maintenant de ressource qu'en lui-même pour son éducation vocale, et pour la direction de son talent. De loin en loin, la nature fait encore un miracle; mais ces efforts de la nature abandonnée à elle même sont rares; l'art seul peut les multiplier et les rendre durables „.

evidenti prove i pochi lavori didattici apparsi in Italia dall'oblio — non diciamo *perdita* — dei metodi sistematici del Pistocchi, Bernacchi e Porpora; e scritti da italiani pure durante il neo-periodo del *Bel Canto*; i quali a rigore non possono chiamarsi *metodi*, ammesso pure che i loro autori impartissero lezioni e producessero dei grandi *virtuosi*, dei sedicenti *naturalisti* o degli stentorei *gridatori*, ed in via eccezionale rari cantanti-artisti. Tali possono chiamarsi le opere didattiche di Anna Celoni-Pellegrini, del Crescentini evirato, del Vaccai, del Lamperti (padre), del Florimo e pochi altri. In quanto alle scuole tanto decantate del Pacchierotti e Velluti, due evirati, esse non hanno lasciato traccie scritte di sè stesse, se ne togli il ben conosciuto — ed usato sino alla sazietà da tanti moderni autori per etichettare le loro opere come genuini ripristinamenti dell'*Antica Scuola* — assioma, la di cui paternità, alquanto discutibile, si attribuisce al primo, e che suona: « Respirate bene, pronunziate distintamente, mettete bene la voce ed il vostro canto sarà perfetto ».

Sentenza incisiva e parole d'oro; ma che nel senso pedagogico equivarrebbe come se si dicesse nella scienza aeronautica: « Slanciatevi nell'aria, libratevi con disinvoltura, sostenetevi bene ed il vostro volo sarà perfetto ».

E non si creda che nei tempi a noi più vicini ed abbenchè i nostri compositori di opere, seguendo le orme del Verdi nella sua ultima maniera, e cercando l'imitazione superficiale dello stile dramatico del Wagner, abbiano segnato una reazione al convenzionalismo nella concezione delle parti vocali, la pedagogia del Canto abbia avanzato di qualche passo. Niente di tutto ciò: si ascolti la voce di un moderno tra i moderni pedagoghi, Hugo Goldschmidt, un'autorità specialmente nel campo istorico-vocale, il quale è poco più di due anni ci ripeteva ancora la medesima solfa: « Non v'è nessun dubbio che oggigiorno la pedagogia tedesca e francese è di gran lunga più sviluppata, accurata ed avanzata della pedagogia italiana » (1).

E noi, ciechi e caparbi, ci aggrampiamo ancora — e giocoforza,

---

(1) "*Allgemeine Musik Zeitung*", 1905, n.

non avendo altro di meglio e... di comodo — al *Canto figurato* del Tosi e del Mancini (1).

Un'ultima osservazione: Ammesso pure che il *Canto figurato* ed ancor più il *Bel Canto* sieno stati due periodi di decadimento — benchè a rigore e nel senso evolutivo non sia possibile nè ragionevole, nel succedersi dell'estrinsecazione dello scibile umano, di parlare di decadenza e deperimento — non deve venir gettata la colpa alla pedagogia, ma sibbene e più giustamente ai Cantanti *virtuosi*, i quali, solo intenti a raccorre allori e lauti guadagni, consci di quel potere occulto ed affascimente che a loro prestava più che altro madre natura, corrompevano con le loro pretese i compositori e con le loro licenze, abusi e malvezzi il gusto del pubblico, assetato come sempre di sensazioni e divago — e questo sino dalla metà del '600 —; dispregiando nella loro albagia e superbia qualunque studio serio e sistematico, e così allontanandosi a poco a poco dai sani principî del *Buon Canto*.

Al certo che l'insegnamento vocale dovendo — per quanto riguarda il suo contatto con la produzione operistica — seguire ed ubbidire all'estro dei compositori ed ai capricci dei cantanti, venne ben presto disorientandosi, travolto dalla corrente suprematica e sempre più irruente degli esecutori *divi*, e ben presto obbligato a cadere in debolezze, a venire a patti, a concessioni, scendere a trascuratezze, ad omissioni, ad inversioni. Non è dunque giusto di lamentarne la *perdita*, ma bensì la degenerazione, l'abbandono, la scomparsa di esso insegnamento. Inoltre non si dimentichi che la sana e seria coltura vocale con le sue tradizioni e concetti fu già quasi dal suo nascere fraintesa e posta in non cale.

Per ritrovare quell'insegnamento fu necessario soltanto di riaver certezza e contezza del suo periodo e la conoscenza dei periodi e fasi posteriori. Fu necessario un semplice lavoro di depurazione, di decantazione, onde liberarlo dalle ingiurie del tempo ed adattarlo alle esigenze moderne. Ed esso ci presentò di nuovo il sano, il *buono*,

---

(1) Osserva le ristampe de' due lavori con note del Lionesi (Napoli), il libercolo del Prof. Pietro Agostino Roche, " Consigli e precetti „ (Napoli, 1906), ecc. ecc.

divenendo pure *la bella*, *l'artistica scuola*, sia dal lato esecutivo, che dal lato igienico-culturale.

E così veniamo a riannodarci insensibilmente con l'opera pedagogica Stockhausiana. Questa ebbe precursori, dal lato del ripristinamento, i lavori del Fétis, Mannstein e Sieber; ma questi, nell'ascesa del ritorno, ebbero il fiato corto e non poterono avanzarsi che alle vette di media altezza del Periodo del *Canto figurato*, quali il Bernacchi ed il Porpora. L'eccelse cime del *Buon Canto*, Pistocchi, Caccini e Palestrina, se non del tutto invisibili, restarono a loro inraggiunte; e ciò impedì a loro di scorgere ed abbracciare da quelle grandi altezze il nuovo e spazioso campo fisiologico-fonetico.

Prima di passare agli appunti critici del « Metodo di Canto » del nostro Stockhausen, crediamo di far cosa cara ai nostri lettori e di un certo vantaggio per gli studiosi col presentare un « Elenco » dei principali lavori pedagogici apparsi prima della pubblicazione di quello. L'elenco ci permetterà di abbracciare più facilmente nel loro insieme i diversi periodi della *Scuola Antica* e le differenti fasi della *Scuola Moderna* (1), e nell'istesso tempo poter al bisogno noi stessi ricorrere a tutte le sorgenti alle quali lo Stockhausen e suoi collaboratori ricorsero più o meno nella confezione del detto « Metodo di Canto ».

---

(1) Per non ingombrare qui di troppo l'andamento del nostro còmpito, e nell'istesso tempo dare al materiale complesso di esso una varia e completa spartizione, ci riserbiamo negli appunti critici alla parte pratica del " Metodo ", di dare un'adeguata esposizione istorico-pedagogica tanto del Wagner e wagnerismo nel loro rapporto con l'arte vocale, quanto delle due fasi della Scuola moderna: *Canto della lingua* e *Canto artefatto*. E questo in accordo anche col fatto che lo Stockhausen nella parte teorica del suo " Metodo " si limita soltanto al tentativo di ripristinamento e depuramento della *Scuola antica* con l'adattarle pure la sua innovazione.

Elenco, in ordine cronologico, delle più importanti opere pedagogico-vocali sino od intorno all'apparire del « Metodo di Canto » di Giulio Stockhausen:

CEPPO ORIGINARIO ITALIANO

CACCINI Giulio Romano (1550, ? Roma — 1615, ? Firenze), *Le Nuove Musiche.* 1ª edizione, Firenze, 1601-2; 2ª ediz., Venezia, 1607; altre ed., 1608, 1614, 1615, ecc. (1).

TOSI Pier Francesco (1647, Bologna — 1727, Londra), *Opinioni de' cantori antichi e moderni, ossieno osservazioni sopra il canto figurato.* Londra, 1723 (2).

MANCINI Giambattista (1716, Ascoli — 1800, Vienna), *Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il canto figurato.* Milano, 1774 e 1777 (3).

PELLEGRINI-CELONI Anna Maria (?, Roma — 1835, Roma), *Grammatica, ossieno regole per ben cantare.* Roma, 1810, 1817 (4).

CRESCENTINI Girolamo (1766, Urbino — 1846, Napoli), *Raccolta di esercizî per il canto.* Parigi, 1810 ? (5).

VACCAI Niccolò (1790, Tolentino — 1848, Pesaro), *Metodo pratico di canto italiano per camera.* ? (6).

LAMPERTI Francesco (1813, Savona — 1892, Como), *Guida teorico-pratica elementare per lo studio del canto.* Milano, 1864 (7).

FLORIMO Francesco (1800, Reggio — 1888, Napoli), *Metodo di canto.* 3ª ediz., 1866, Ricordi.

TRONCO FRANCESE

BACILLY Benigne de (1625, Bassa Normandia — 1692, Parigi ?), *Remarque curieuses sur l'art de bien chanter.* Parigi, 1668; altre edizioni, 1672, 1679, 1681 (8).

---

(1) Esistono traduzioni intiere o parziali del Kiesewetter, del Gevaërt, ecc.

(2) Fu tradotto in inglese da Galliard (1742), in tedesco da Agricola (1757), in francese da Lemaire (1874), ecc.

(3) La traduzione tedesca è, secondo il Fétis, il lavoro stesso dell'Hiller, " *Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesang* " (vedi più avanti nell'*Elenco*); esistono due traduzioni parziali francesi, una dal titolo " *L'art du chant figuré* (1776), l'altra, " *Reflexions pratiques sur le chant figuré* " (1796).

(4) Traduzione tedesca di J. G. Schicht (Peters, Lipsia).

(5) Il testo è dettato in francese?

(6) Esistono traduzioni ed edizioni in tutte le lingue cantabili.

(7) " *The Singer's Guide* " traduzione inglese di uno de' suoi scolari (Grove).

(8) Hugo Goldschmidt ammette a questo lavoro una grande importanza istorico-pedagogica.

Berard Jean Baptiste (1710, Lunel — 1772, Paris), *L'art du chant dédié à Madame Pompadour*. Parigi, 1755.

Blauchet Joseph (1724, Tournon — 1778, Parigi), *L'art ou les principes philosophiques du chant*. Parigi, 1756; 2ª ediz., 1762 (1).

RAMO ITALO-FRANCESE

Mengozzi-Langle (2) (M. Bernardo, 1758, Firenze — 1800, Parigi; L. Honoré François, 1741, Monaco — 1807, Parigi), *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris*. Parigi, 1803; secondo Garandé, 1795.

Garandé (3(Alexis de (1779, Nancy — 1852, Parigi), *Méthode de chant*. Parigi, 1809; altra ediz., 1825.

Fétis François Joseph (1784, Mons — 1871, Bruxelles), *Méthode des Méthodes de chant*. Bruxelles, 1840 ? (4).

Panseron Auguste Mathieu (1796, Parigi — 1856, Parigi), *Méthode de vocalisation*. Parigi, 1841.

Lablache Luigi (1794, Napoli — 1858, Napoli), *Méthode de chant*. Parigi, 1850 ?.

Garcia Manuel (1805, Madrid — 1906, Londra), *École Gargia: Traité complète de l'art du chant*. Parigi, 1840 ?; altra ediz., 1847 (5).

Duprez Gilbert Louis (1806, Parigi — 1896, ?), *L'art du chant*. Parigi, 1845; Berlino, 1846.

Delle Sedie Enrico (1824, ? Livorno — 1907, Parigi), *L'art lyrique*. Parigi, 1875, Escudier; *Estetica del Canto e dell'arte Melodrammatica*. Livorno, 1885, a spese dell'Autore (6).

---

(1) Blanchet accusa di plagio il Berard e viceversa. A noi, dopo un accurato sguardo a' due lavori, ci è ben difffcile indicare dei due il mistificatore: riconoscendo però che il lavoro del Berard è, dal lato pedagogico, di una maggior importanza di quello del Blanchet.

(2) Allievo di Caffaro nel conservatorio della Pietà in Napoli.

(3) Allievo di Crescentini e Garat.

(4) Per essere esattissimi, potremmo dire che questo lavoro appartiene alla diramazione italo-franco-belga. In riguardo alla data di pubblicazione tutti i biografi riportano il 1840; i nostri spogli però la farebbero cadere nel novembre del 1869: qui certo trattasi di una ristampa posteriore.

(5) Il padre Garcia sembra il vero fondatore dell' " *Ecole Garcia* „ col suo lavoro dal titolo " Metodo de canto od arte de apprender a cantare „ (Mandel-Reissmann).

(6) Non disconosciamo l'importanza nella pedagogia di questi due lavori; ma non possiamo loro accordare grande valore nè istorico, nè innovatorio, come taluni la pensano. Del resto ci riserbiamo di pronunziarci in un lavoro speciale. Il testo dell' " Estetica del canto „ è in tre lingue: italiana, francese, inglese. I due lavori esistono pure nell'edizione Ricordi.

RAMO ITALO-TEDESCO

HERBST Johann Andreas (1588, Norimberga — 1660, Francoforte), *Musica moderna pratica, ovvero maniera del buon canto*, ecc. Norimberga, 1642; altra ediz., Francoforte, 1658.

HILLER Johann Adam (1728, presso Görlitz — 1804, Lipsia), *Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesang*. Lipsia, 1780 (1).

WINTER Peter von (1754, Mannheim — 1825, Monaco di B.), *Vollständige Singschule*. Monaco di B., 1824.

MANNSTEIN Heinrich Ferdinand (1806, Dresda — 1872, Dresda), *Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*, ecc. Dresda e Lipsia, 1835 (2).

SIEBER Ferdinand (1822, Vienna — 1895, Berlino), *Vollständige Lehrbuch der Gesangkunst*. Magdenburgo, 1858; altra ediz. aumentata e migliorata, 1878.

TRONCO TEDESCO

PFEIFFER-NAIGELI (P. Traugott Michael, verso la metà del '700, Würzburg — ?; N. Hans Georg, 1768, Zurigo — 1836, Zurigo), *Gesangsbildungslehre*. Zurigo, 1810 (3).

MARX Adolf Bernard (1799, Halle — 1866, Berlino), *Die Kunst des Gesanges*. Berlino, 1826.

SCHMITT Ferdinand (1812, Francoforte — 1884, Vienna), *Grosse Gesangschule für Deutschland*. Monaco di B., 1854.

FLEY Giulio (1832, Irmelshausen —), *Deutscher Gesangsunterricht*. Monaco di B., 1886.

MÜLLER-BRUNOW (1853, Lipsia ? — 1890, Lipsia), *Tonbildung oder Gesangsunterricht* ?. 1890; altre ediz., 1898, 1904.

(Continua).

CARLO SOMIGLI.

---

(1) Questo è il lavoro che, sempre secondo il Fétis, è una traduzione ed un adattamento del libro del Mancini.

(2) L'opera è stata pubblicata in tedesco e francese.

(3) Questo lavoro, benchè pensato più che altro per l'insegnamento del canto nelle scuole secondo il sistema pestalozziano, contiene già i germi di un *Germanenthum* vocale.

VARIETÀ

DEGLI EFFETTI TERAPEUTICI DELLA MUSICA

(*Contin.* V. vol. XIV, fasc. 2°, pag. 367, anno 1908).

I mezzi per l'applicazione degli effetti musicali sono varii e qualcuno ingegnoso. Il più originale è quello che unisce l'influenza dei suoni coll'azione dell'elettricità, ideato e costrutto dal Dr Nauger, dotto e vecchio scienziato del nuovo mondo. È un ingegnoso strumento. Mi duole che per brevità non possa dire qui dippiù; accennerò solo a questo, che l'applicazione della musica in associazione dell'elettricità deve essere utile, ma lo strumento costa 16.000 lire.

La musica, dunque, calma i dolori fisici e solleva lo spirito dei feriti, getta sprazzi di luce e di gioia nella mente e nella coscienza dei poveri pazzi; accompagna nel gran viaggio i morenti... e rende più facile e meno laboriosa una digestione. Ma la musica fa ancor di più: liquida a buon mercato i dolori morali, tien su gli stanchi della vita e scaccia dal cuore la noia, la sorella carnale del dolore. Ecco, difatti, alcuni esempi.

***

Il divin Platone, che era in intima relazione cogli dèi, a cui rivedeva spesso le bucce, dice: « La musica non fu accordata agli uomini al solo scopo di solleticare le orecchie, ma benanche per calmare le agitazioni delle loro anime ». La musica è perciò un farmaco morale... come se si amministrasse la canfora per procurare un po' di sonno meno agitato.

Ed in vero non vi è rimorso o dubbio atroce, affanno per rovesci di fortuna o per passione contrastata, non vi sono, insomma, sentimenti umani che non si modifichino sotto l'influenza arcana dei suoni. Essi sono là pronti, questi messaggeri divini consolatori, per rischiarare colla luce del conforto il buio del dubbio, per diradare le nubi dell'incertezza e additarci il cammino più breve della felicità. Due

Apollo che fa scorticare Marzia al suono della sua lyra, per farlo meno soffrire.

dei più grandi compositori, Meyerbeer e Gounod, i soli forse che han saputo cogliere meglio il punto più culminante nel contrasto delle passioni umane ed esprimere con più verità per mezzo dei suoni il diapason dello stato psicologico, ci porgono esempi chiarissimi, attribuendo alla musica un'azione arcana sopra i sentimenti e sopra il cuore.

Vediamo dapprima, scrivevo nel 1884, il D^r^ Faust che, stanco di cercare invano il piacere e l'amore scrutando la natura e il creatore e maledicendo la scienza, gli affetti, la fede, è pronto a romperla

coll'esistenza. Nell'animo dell'empio vegliardo cadente donde eran fuggite una ad una tutte le voluttadi umane, il peso della vita doveva essere schiacciante come l'enormità del suo vizio. La noia, lo sconforto, il dubbio; tutto lo rende oltre ogni dire infelice, un inutile peso a sè stesso... La coppa col venefico liquore che deve liberarlo è già alle labbra..., queste si allungano e si applicano già per

Scena del Faust.

sorbirlo... quando una soave melodia ed un dolce canto di giovinette lo inebbriano, lo arrestano nel sacrilego intento e lo richiamano alle gioie della vita. Dubbio, sconforto, noia, tutto sparisce sotto l'arcano influsso di quelle armoniose onde canore. Gitta lungi da sè la tazza della morte e la creazione fantastica del Faust sparisce in un turbinio di onde sonore come in un profumo di fiori.

Eccovi Margherita, la pura e candida figura, altre volte dell'in-

nocenza, oggi l'incarnazione del peccato. L'anima sua è imbrattata e lacera dal rimorso, come la sporca seta che copre le sue carni è stracciata dalle ugne nelle convulsioni voluttuose del vizio. Essa è là, dinanti al sacro tempio; il suo passo è vacillante e il suo piede

La Chiesa della B. V. del Carmelo.

s'arresta sulla soglia. Il rimorso del fallo, il sentimento della propria degradazione la rendono indegna di varcarlo per presentarsi all'altare della preghiera. Il genio del male che l'avea trascinata alla perdizione, la tortura gridandole senza posa: « No, tu non dei pregar; dannata sei! ».

Eppure essa vuol pregare, vuole il perdono per far tacere l'in-

terno affanno, la voce della coscienza, che togliendole la pace e la gioia, la rendono folle di dolore. In questa fiera lotta dei sentimenti la derelitta è per soccombere. Barcollante, è trascinata da una forza misteriosa verso la voragine, in fondo alla quale il genio maligno sogghigna. Essa è là perduta, dannata... quando le salmodie dei sacri canti e gli accordi di melodie divine che escono dal tempio, piovendole nell'anima dolci e soavi e l'eco della preghiera diradando le nubi della colpa, le lasciano vedere un sereno lembo di cielo donde piovono raggi di speranza e in cui mira i puri contorni della fede, rompono l'incanto del satanico potere e le suscitano nell'anima sentimenti di conforto e di perdono. L'anima di Margherita, sciolta dai legami in cui la tenea avvinta il sentimento della colpa, fortificata dalle gioie della fede, si rivolta ed impone silenzio alla tentazione. Margherita prega e vince!

Non meno benefica è l'influenza dei suoni sullo stato psicologico nel concetto dello scrittore di *Roberto il Diavolo*. Siamo nel gran terzetto finale. Roberto lotta tra Beltramo — il genio maligno — ed Alice — l'angelo del bene. Egli si dibatte tra le spire dell'incertezza da cui non sa divincolarsi. Da un canto la perdizione e l'affanno, le gioie e l'affetto dall'altro. In questo punto culminante del dubbio, a questo punto estremo del bivio, egli, col grido della disperazione, si domanda: Che far degg'io? Il pendolo psicologico non attende che un alito per pendere da un lato o dall'altro, verso la rosea china del male o verso l'irto cammino del bene. E questo soffio gli viene colle onde sonore del suono delle campane annunziante l'armonia degli inni sacri del vicino tempio. Quella musica, simbolo dell'ispirazione al bene, ricordo dolce e caro dell'affetto materno, risveglia nell'anima di Roberto il sentimento dell'onesto, del bene e dell'amore, debellando così poeticamente la voce dello spirito infernale.

Il suono delle campane è magico! Esso arriva alla nostra psiche commossa, come un pulviscolo d'oro e di diamanti arriva ad impressionare i nostri occhi.

Nel suono della campana troviamo conforto, gioia, piacere, e l'animo nostro par che volteggi radiante come in un nimbo di scintille, in un profumo inebbriante.

La campana! Non posso impedirmi di dire che di questo stru-

mento pieno di poesia e di simboli si ha voluto fare uno strumento di tortura. « La campana da noi, dice il Rambosson, è un simbolo, un'espressione commovente che compendia tutta la vita, dalla nascita alla morte; anzi si può dire ch'essa domina al di là della morte,

La famosa campana del Kremlino in Mosca,
la più grande che sia stata mai fusa - essa pesa 220.800 kg. e data dal 1653;
è alta m. 7,50 ed ha una circonferenza, alla base, di m. 21,50.

poichè risveglia in noi i ricordi imperituri degli esseri amati perduti ».

Per l'armonia che la campana spande negli spazi infiniti, per i flutti di onde sonore che spiega come un mare senza limiti, per la sua destinazione di presiedere ad ogni nostra festa e a tutti i nostri lutti, di annunziare le più grandi solennità, di celebrare i trionfi

della patria, di segnalare i grandi dolori, di confondere i suoi suoni col vagito del neonato e col sospiro dei moribondi, essa prende le proporzioni di una voce senza uguale, piena di commoventi misteri nella quale si riuniscono e vibrano le voci della natura per elevarsi verso il cielo e portarvi l'accento infinito di tutte le gioie e di tutti i dolori della terra.

Questo pietoso strumento pare che sia animato da uno spirito sempre vivo e di un'anima che non invecchia giammai. Esso è il genio amico del paese che culla nelle sue dolci onde sonore e raccoglie nel suo seno le confidenze dei tempi passati, e piangendo e cantando con noi ci mormora soavemente i lontani ricordi, le leggende del focolare domestico, la storia dei nostri padri che trasmetterà coi medesimi rintocchi ai nostri più tardi nipoti.

CHATEAUBRIAND.

Egli è perciò che non si dimenticano giammai le campane del villaggio natìo e, quando, dopo una lunga assenza, si ritorna sotto il cielo dove si è nati, la sua voce ben nota, volando al disopra delle case, dei monti e delle valli, ci porta, riempiendo l'aere di emozioni e di fremiti soavi, l'eco della gioia materna, e facendoci trasalire ci riempie gli occhi di lagrime.

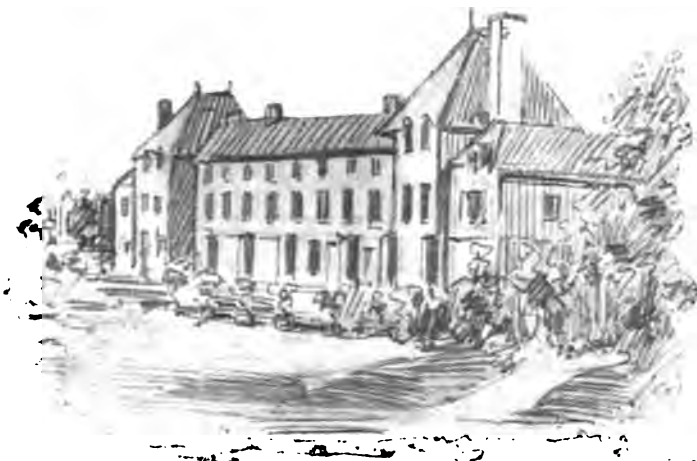
Come il lugubre suono della campana ci fa trasalire, quando ci annunzia coi suoi lenti e funerei rintocchi la scomparsa di un nostro caro.

Avete inteso mai in una notte tempestosa in piena campagna, quando gli elementi scatenati par che segnino il finimondo, oh! come arriva dolce e lieto — ora forte, ora flebile — il suono della campana che ci manda da lontano il conforto di una speranza?

Chateaubriand era commosso dal suono della campana, e nel suo *Renato* dice: « Tutto si trova nelle fantasticherie incantevoli in cui ci piomba il suono della campana del nostro paese: religione, famiglia, patria e la culla e la morte: tutti i sentimenti psichici e mistici ».

Napoleone non era meno commosso. Allorchè egli passeggiava con

Napoleone I alla Malmaison,
che rimane commosso al suono delle campane.

Baurienne alla Malmaison, arrivava sovente che il suono della campana del villaggio interrompeva bruscamente la conversazione. L'im-

La Malmaison, soggiorno favorito del gran Capitano.

peratore non cessava solamente di parlare, ma benanche di camminare,

come se avesse paura che il rumore dei suoi passi gli impedisse di intendere le armonie che l'incantavano. « Ciò mi ricorda i miei primi anni », disse un giorno al Baurienne, come se volesse giustificare col suo interlocutore la specie di estasi in cui si trovava piombato. Ciò dicendo il gran conquistatore era commosso ed aveva la voce tremante.

Sullo scoglio solitario perduto in mezzo all'Oceano, Napoleone diceva sovente: « A S. Elena mi manca il suono dell'*Angelus* e non

Papà Oceano.

posso abituarmi a non più intenderlo. Giammai il suono delle campane mi è giunto all'orecchio senza trasportare il mio pensiero alle dolci sensazioni della mia infanzia. L'*Angelus* mi conduceva di nuovo alle dolci fantasticherie dei primi anni, quando l'intendevo nella foresta di S. Cloud.

« Sovente mi credeva sognare un piano di battaglia o una legge dell'Impero, solamente quando riposavo il mio pensiero lasciavami trasportare alle prime impressioni dell'infanzia ».

Se a Napoleone mancava l'*Angelus* su quello scoglio solitario battuto dalle onde, donde egli incuteva ancora spavento all'Europa tutta che lo custodiva gelosamente, non si era spento però in lui il sentimento della propria grandezza, sentimento eminentemente suggestivo che affascina.

Io lo vedo, l'uomo straordinario, sorridere di compassione dall'alto « du plus grand monument que le monde lui ait offert » all'insolente orgoglio della rapace Inghilterra, quando, affidandolo alle cure di papà Oceano, gli dice:

Il turbator del mondo alfin tu miri
Chinar la fronte e il baldanzoso orgoglio.

Napoleone a Sant' Elena.

E il fiero Corso, girando lo sguardo sulla sterminata distesa delle onde disseminate di navi in sua custodia, in un impeto irrefranabile di fierezza gli risponde:

Mira, Ocean! quel prigionier son io
Temuto in guerra qual signor del tuono,
Che a mia voglia togliendo e dando il trono
Turba d'imbelli re spinsi all'oblio.

Un trono io m'ebbi e non mel diede in dono
La sognata dei re grazia di Dio,
Ma ad un nume mio pari, al brando mio,
Terror del mondo, debitor ne sono.
Qui mi trasse il destino, e non l'Ispano,
Il Russo, il gel di Scizia, o i re tremanti
O i fulmini temprati al Vaticano.
Qui pur son grande: e chi mai fia che vanti
Aver per sua prigion l'ampio Oceano,
E per custodi suoi tutti i regnanti?

(Autore ignoto).

La Sicilia — Emblema antichissimo.

Napoleoni o no, credenti o meno, il dolce e flebile suono della campana con cui si saluta il dì che muore commove tutti, versando nell'anima ondate di mesta e soave poesia.

Quanto non doveva essere patriotticamente elettrizzante il suono delle campane della Firenze del 400, se Pier Capponi ebbe incon-

cussa fede in esse quando fiaccò la burbanza di Carlo VIII e coraggiosamente gli disse: « Battete i vostri tamburi; noi suoneremo le nostre campane ».

E di quale magico furore non accesero gli animi le onde sonore delle campane della Martorana in Palermo, che Giovanni da Procida fece suonare a stormo nel vespero del 31 marzo 1282 per insorgere contro i Francesi dell'isola? L'eco di quei lugubri rintocchi espandendosi celeremente per l'aere, risuonò come rombo dell'Etna, di casa

Sicilia — Palermo e Monte Pellegrino,
la cui vetta s'erge al cielo come ara votiva, su cui è stato sempre acceso
il fuoco sacro della Libertà, dell'Indipendenza e del Patriottismo.

in casa, di borgo in borgo, di città in città, in modo che al 28 aprile successivo il massacro era finito, la vendetta della oltracotanza francese compiuta. All'unanime intesa « *sola Spirlinga negavit* ».

Un altro fatidico suono mi è caro ricordare, quello della campana della Gancia, i cui squilli del 5 aprile 1860 guizzarono e si diffusero come lingue di fuoco in una notte buia, i quali portando il saluto della mia Sicilia diletta agli eroici *Mille di Marsala*, annunziarono al mondo civile che l'esecrato regno dei Borboni finiva in quel giorno il suo fatale periodo storico, compiendosi così l'unità d'Italia!

La campana che ispirò allo Schiller la sua splendida « *Die Glocke* », al Lamartine la deliziosa canzone « *Dans le clocher de mon village* » e ad Arturo Graf questo delizioso sonetto « *La Campana* »:

Sotto un ciel di diaspro, e nel profondo
Silenzio che nei campi ermi si spiana,
Rongola trafelato e gemebonda
Il lontano clamor d'una campana.

Ebbra d'angoscia, scaturir dal fondo
Sembra del ciel l'esile voce arcana,
E voce par d'un altro e ignoto mondo,
Tanto è fioca e sottil, tanto è lontana.

Tramonta il sole, e nell'aer silente,
Donde vanisce a poco a poco il lume,
Piange lontana voce e implora e geme.

E invoca a lungo, disperatamente,
E invoca invano il dileguato nume,
La morta fede e la tradita speme

racchiude nei suoi sonori rintocchi tutto un poema di emozioni inebbrianti e commoventi, come un profumo contenuto in una corolla odorosa. La campana ci dice con soave e mesta melodia, o con gaio e dolce suono:

Mortuos plango, vivos voco, libero a tentatione, tempestatesque repello.

Ed ecco come l'itala campana piange gli eroi di Mentana nella triste e patriottica *Musa* di Giuseppe Aurelio Costanzo:

Odi tu questi flebili rintocchi
Che ti strapppan le lacrime dagli occhi?
Vengon da chiesa prossima o lontana?
Sono squilli di tromba o voce umana?

È una lugubre squilla! e lento, lento,
Di terra in terra la propaga il vento.
È un singhiozzo dell'itala campana,
Un rantolo dei morti di Mentana.

Eran pur belli dalla nera chioma,
E son caduti, ripetendo: Roma!
E ripetendo or l'itala campana
Va il nome dei caduti di Mentana.

Suona campana, suona l'agonia
Di questi figli dell'Italia mia,
Di questi itali eroi che a gloria umana,
Gridando Roma, caddero a Mentana.

Usciamo da questo campo speculativo ed entriamo in quello della realtà!

Palermo — Chiesa della Martorana, costruita nel 1143.
Furono le campane di questa chiesa che fecero echeggiare i primi squilli dei *Vespri Siciliani*.

Eccovi uno che è stanco della vita per rovesci di fortuna o per una passione contrastata; ecco un infelice a cui un... branco di amici carissimi gli tolsero al giuoco l'ultimo danaro ed eccovi un malfattore che guardandosi nel fondo della sua coscienza sente tutto l'orrore della sua condotta... Stanchi costoro di trascinare la vita tra gli spasimi del rimorso, per evitare di finire sul lastrico nelle torture della fame, per riparare all'onta di un malinteso e falso amor proprio, essi, col carbone acceso nella squallida stanzetta, colla

rivoltella in pugno, sull'orlo di un ponte, coll'acido prussico in saccoccia, son pronti a por fine ai loro giorni... Ma sul più bello, mentre si va a fermare le imposte delle finestre, al momento di puntarsi

L'interno della Chiesa della Martorana, dove cominciò l'eccidio dei Francesi.

alla tempia la canna dell'arma omicida, sul punto di slanciarsi nel fiume o di sorbire la venefica bevanda..., ecco che un'armonia squisita di cembalo, un canto angelico di ragazza, uno squillo di tromba, un rullìo di tamburo o una marcia dai marziali accordi, un armonioso suono di organo, una truppa di monelli che canta, un organetto

Episodi dei *Vespri Siciliani* sotto il portico della Chiesa.

Quadro rappresentante *I Vespri siciliani* sul piazzale della Chiesa della Martorana.

di Barberia, il più piccolo suono, insomma, la più piccola circostanza sonora qualunque... e perfino il ronzìo di due mosche innamorate che cadono in un bicchiere, bastano per rompere il silenzio muto dell'anima, la tristezza delle idee ed impressionare il sistema nervoso di questi spostati, eccitarlo, inebbriarlo e deviare così la corrente delle loro idee. I sentimenti perciò si modificano, lo spirito si risveglia e la psiche ragiona diversamente e modifica gli apprezzamenti.

Sicilia — « Sola Spirlinga negavit » a prender parte ai *Vespri Siciliani.*

Il turbinìo dei pensieri tristi per cui le tempia martellavano, cessa; altre idee gaie e leggiere come petali di rose e gelsomini spioventi dall'alto, vi succedono versando nell'anima commossa il balsamo della calma. Un altro orizzonte iridiscente, abbagliante, si schiude dinanti all'occhio della mente in fondo alla quale brilla in tutta la sua bellezza la più dolce circonfusione dell'arcobaleno. L'uragano è svanito. Si cade in un letargo ristoratore e quando costoro si risvegliano dei tristi pensieri, scomparsi quasi fantasmi di spiriti maligni, allo scoccare della mezzanotte, non rimane che lontana e pallida reminiscenza che si sperde poco a poco. E la spianata della vita si ripresenta allora alla vista di essi più gaia, fiorita, come un raggio di

sole dopo una tempesta, ed acquistano la forza ed il coraggio di vivere ancora e dedicarsi ai loro cari.

Quante cattive azioni, quanti suicidi, quanti assassini non ha sventato un'onda di melodia, un gorgheggio di usignolo, un canto di donna! L'ira selvaggia e brutale di mariti è stata spesso calmata dalla voce melliflua di una bambina o dal grido del figlio che pende dal seno della mamma.

Conobbi a Napoli un povero giovane orfano, spogliato dall'Austria

L'Ave Maria!

di tutti i suoi averi e con numerosa famiglia da mantenere. Per ben due volte cercò di togliersi la vita e ne fu sempre distolto dalle soavi vibrazioni di un'arpa che la sorella toccava nella camera attigua.

Un fiero e malvaggio brigante — il Gasparone, credo — fu più volte arrestato nell'atto di squarciare il fianco di un suo simile dal suono di una campana annunziante l'*Angelus Domini*, che tante commozioni infonde nell'animo dei credenti e tanta arcana poesia!

In una delle mie... come dire?... *villeggiature*, quando ero militare, nella Fortezza di Fenestrelle, ho potuto osservare quale grande influenza esercita la musica sull'animo dei disgraziati. Esisteva allora — 1875 — nel forte una *Compagnia di disciplina*... Sapete che

cosa è una Compagnia di disciplina?... Dante ne avrebbe fatto una bolgia del suo *Inferno*!

Era comandata da un Capitano napolitano: magro, nervoso, voce energica, polso d'acciaio, pupille da leopardo, severo, ma giusto, umano. Egli trattava i soldati con amorevolezza, ma i più, cattivi

L'*Angelus* al Convento.

soggetti, lo ricompensavano male. Avea perciò le prigioni piene e quando vi entrava, parea un domatore di belve.

Un giorno capita alla Compagnia un povero musicante per scontare una grave punizione. Nelle ore di riposo suonava la sua cornetta per divagarsi un po', e con piacere dei compagni. A lui si unisce un clarinetto e poi un altro. Il Capitano, vedendo il buon esito, fece economie, aprì sottoscrizioni e comprò istrumenti e musica. S'improvvisò una banda di circa venti suonatori alla meglio istruiti e si finì per avere una fanfara passabile... per là. Comunque, da quel

giorno la disciplina fu meglio osservata, le punizioni diminuirono, e l'istruzione progredita. Il conversare fra di loro fu più amichevole, l'allegria rinacque nell'animo dei più; i soldati, insomma, si conducevano meglio. Il Capitano avea anche notato la scomparsa quasi assoluta della tristezza in cui alcuni soldati cadevano al loro arrivo

Panorama di Finestrelle preso dalla fortezza.

alla Compagnia e che li rendeva irascibili ed intolleranti; la diserzione era diminuita. « Da che ho permesso che si facesse della musica, mi dicea questo caro Capitano, sono più contento dei miei uomini; non mi pare di essere più in un branco di malfattori come per lo innanti ». Ne fui commosso e volli pagare il mio tributo; comprai un flauto ad un bravo figliuolo e regalai alla Compagnia alcuni spartiti, fra cui la *Norma*, i *Puritani*, la *Lucia*, il *Nabucco*, il *Ballo in maschera*. Son sicuro che quelle divine melodie avranno certo influito con salutare potenza sull'animo di quei disgraziati. E l'idea che quella musica ha potuto migliorare il carattere di qualcuno, da ritornare alla madre sua, buono e caro, mi rende anche ora, pensandoci, enormemente felice!

Perchè fui a Fenestrelle? Vorrà sapere qualcuno.

È bene che si sappia; è un episodio della mia vita militare che mi permetto accennare.

Ero Tenente Medico nell'11° Reggimento Cavalleria Foggia e si era al Campo di Boves (Cuneo). All'albergo dove si pranzava, il padrone un giorno, male informato di un fatto, si permette dirmi una insolenza. Io, senza pensare più che tanto, afferro una sedia e glie la rompo sulla testa... Il Tenente-Colonnello m'investe villanamente; io, esasperato, mi slancio contro di lui, ma per fortuna gli ufficiali presenti mi afferrano e mi fermano. Si fa rapporto al Generale di Divisione, il quale, vista la gravità della cosa, mi spedisce diritto come un fuso a Fenestrelle in attesa...

Arrivai colassù accompagnato e preceduto telegraficamente dalla fama di un Gasparone, di un Ninco Nanco e peggio.

Quando giunsi la sera a Fenestrelle — era il 1° agosto 1876 — la gente che si accalcava nella piazza in attesa della corriera postale e per vedere il fiero brigante, che ero io! si ritraeva impaurita al mio passaggio. Presi un po' di cibo all'osteria del paese... e due ragazze dell'oste sono state fatte nascondere per tema... che io le avessi sbranate! Una, però, prima che io lasciassi l'osteria, entrò nella stanza ov'io mi trovavo e mi salutò con uno sguardo pieno di compassione e di qualche altro sentimento, che poteva dire: ma che brigante e brigante! Difatti dal domani in poi, mi mandava ogni giorno dei *fucsio*. Povera bambina, quanta bontà! ma io non seppi che era lei che il giorno della mia partenza.

Il Comandante la fortezza, un Maggiore napolitano, paurosissimo, mi aveva fatto preparare la cella più *sicura*; le mura, come vidi da una finestra con una triplice inferriata, erano spesse tre metri per lo meno: non vedevo il cielo! Per i primi quattro giorni non mi permise la *sortita,* poi mi accordò due ore al giorno nel cortile!

Dopo 24 giorni fui messo in *aspettativa per sospensione d'impiego*!

Richiamato dopo 8 mesi, chiesi una piccola licenza; non mi fu accordata ed io me la presi. Rientrato al nuovo Regg.to 76° Fanteria in Sardegna, fui mandato di nuovo per tre mesi nel Forte Michelangelo a Civitavecchia, ove, non ostante le infinite cortesie che ricevevo dalla famiglia del Comandante di quella Fortezza, Capitano Carlo Piana, ora Colonnello in ritiro, che ricordo sempre con grati-

tudine e che ringrazio ancora insieme alla sua egregia famiglia, che mi versava nel cuore ineffabile conforto, ero sovente di un umore sì nero e triste per cui molte brutte idee mi frullavano pel capo, idee talora strane. Studiavo, è vero, per stordirmi nella mia stanzetta; alla sera si faceva pure la caratteristica tombola, a cui prendevano

Filatrice di Finestrelle.

parte anche due vecchie brontolone che divertivano mezzo mondo, ma ciò non era tutto: non mi bastava per dimenticare le ingiustizie e le canagliate subìte. Ebbene, allorchè io era stanco dello studio, la più dolce calma nelle ore di sconforto la attingevo quando, poggiato ad un merlo della fortezza, guardavo il mare che si estende sconfinato ai suoi piedi, ora irato ora calmo, e ne intendevo le

infinite e monotone canzoni o l'armonia irosa dei tremendi marosi. Quando in tempesta il mare veniva colle sue onde maestose, e tremende a rompersi contro la fortezza, era un'orchestra dai 1000 strumenti assordanti, dalle 1000 voci che agiva con armoniosi toni, rumorosi e melodiosi ad un tempo. Quei suoni, quei rumori, quei nitriti di 1000 cavalli in guerra, quei ruggiti di 1000 fiere affamate, quei frastuoni d'infernali caverne, formavano un insieme di suoni grati, dolci, ingrati ed assordanti, ma benefici sempre, perchè ne restavo ipnotizzato. Quei suoni eccitanti la mia psiche, l'acre profumo

Il forte Michelangelo a Civitavecchia.

marino e quel polviscolo di onde spruzzantesi talvolta sul mio volto, massime quando soffiava il levante, per cui pareva che tutto il blocco michelangiolesco fosse avvolto in una nube, mi facevano rivivere e rientravo nella mia stanza calmo e dimentico della nequizia umana.

Talora però, bisogna confessarlo, era una vocina melodiosissima con accompagnamento di pianoforte che mi teneva attaccato ad un merlo per delle ore intiere. Avevo appreso davvero come un merlo l'*Ave Maria* del Gounod, che la signorina cantava sempre. Io vi facevo la figura del ragno. Appena la musica cominciava, uscivo dal mio bugigattolo che che era nella terrazza della fortezza, e mi

spingevo più che potevo per udirla e coglierne tutti gli effetti. Un giorno mancò poco che precipitassi abbasso!...

« Il grande Mazzini, scrive il Nathan *Pel Centenario di Mazzini*, suonava bene la chitarra in gioventù, e ne serbava, passato il meridiano, il desiderio ed il gusto intatti. Era per lui salutare; riconduceva la calma, la calma melanconica di supreme rinunzie, nell'animo suo ».

Un mio amico, il D[r] Anastasi Guido, che abitò per 40 anni Parigi, ove provò nel principio della sua carriera delusioni e privazioni

Il Capitano Carlo Piana, ora Colonnello.

Sig.a Lucia Piana Altamura.

enormi, appassionatissimo di musica, mi diceva che nei suoi momenti più sconfortanti in cui gli parea giunto il momento di finirla una buona volta, è stato nella musica che ha sempre attinta la necessaria forza per resistere alla idea del suicidio. Le più pure gioie le ha trovate nei fremiti arcani del suo violino.

Molte donne e non poche zitellone, a cui la natura non concesse gustare le ineffabili gioie della maternità, diventano irascibili e tristi. Or è nelle emozioni suscitate in esse dalle dolci note musicali che trovano un momento di requie. Una signora che non avea avuto figli, era divenuta sì nervosa, con attacchi frequenti di convulsioni,

quando udiva ridere o parlare bambini, che si era decisi di rinchiudérla in qualche casa di salute. Un giorno mi consultò. Occorreva un'operazione; non volle farla. La consigliai a fare della musica molto armonica. Apprese, bene o male, non importa, il mandolino e grattava sempre quel povero strumento. Dopo alcuni anni la rividi;

La *Novena* alla Madonna.

gli attacchi erano oramai rarissimi ed il ridere dei bambini non la irritava quasi più.

Un signore prendeva la chitarra e suonava a rompere perfino le corde tutte le volte che sentiva di arrabbiarsi. Egli mi assicurava che senza questo spediente non riusciva a padroneggiarsi; avrebbe strozzato il primo che gli fosse capitato fra i piedi. Nespole! Un altro cantava per calmarsi.

Sono molti i padri di famiglia irascibili e brutali, capaci di commettere villanie e peggio. Ebbene, spesso questi energumeni sono calmati come per incanto dai melodiosi suoni di un gravicembalo suonato da una gentile e vaporosa fanciulla.

Conosco una nobile e davvero distinta signorina, la cui famiglia subì rovesci di fortuna senza pari. Quand'ella vede il povero babbo suo carico di sopraccapi, addolorato e coi tratti del viso sconvolto, testimoni dell'interno affanno, lo attira bel bello, mentre discute di tante cose, nella stanza del pianoforte e gli suona con squisito sentimento di arte, i pezzi più belli di musica da lui preferita. Gli versa così nell'anima torrenti di balsamo che lo fanno gioire e lo mandano in estasi. Dopo qualche tempo il genitore più sereno in volto e colla tempesta dell'anima domata, depone sulla candida fronte della figlia adorata un tenero bacio ringraziandola per il sollievo procuratogli e va a rimettersi con più lena e più fede in sè stesso al lavoro indispensabile per la famiglia.

Altrettanto fa, questa egregia signorina, col fratello. Ora per suonare un pezzo a quattro mani, ora per fargli sentire una romanza, gli impedisce di andare fuori la sera e frequentare luoghi e compagni poco di buono...

Nel concetto ascetico o semplicemente religioso che si ha intorno alla potenza musicale si attribuisce alla musica un'influenza enorme per calmare l'ira divina o per commuovere le viscere della madonna. Difatti, volendo placare la collera del Signore o ottenere una speciale grazia, si ricorre alla *novena*, una speciale preghiera che il volgo incosciente ed egoista compone

con canti e suoni; talora la novena non consiste se non in una semplice melodia, una specie di romanza senza parole! Quella musica pare che calmi il *dito di Dio.* È vero che la novena è fatta con suoni e canti e buone intenzioni, ma essa è altresì fatta con l'olo-

Il parco del Conte S. P. — L'entrata al giardino.

causto di parecchi chili di ceri che il parroco brucia nell'intenzione del devoto.

Quante volte non accade che una serenata qualsiasi, anche un accordo di semplice liuto, calma la collera, l'ira, la gelosia di una innamorata?

Quante volte l'ira di combattenti, di duellanti non è stata calmata da un suono qualunque?

Ho ancora il ricordo di uno di questi casi che è classico e chiedo il permesso di accennarlo.

Un mio amico — buona lama — che doveva battersi in duello con un terribile avversario, era esasperato e si era fisso in mente

Il parco del Conte S. P. — Lo stagno.

di battersi come un leone e d'investire l'avversario per ucciderlo al primo attacco. Io dovevo assisterlo come medico e cercavo di calmarlo, pur dandogli ragione. Ma più io cercavo di frenarlo e più egli diveniva collerico. Come fare, pensavo io, per disarmare la sua collera e di moderare i suoi propositi omicidi? Pensai e mi risovvenni che in fondo al giardino del parco in cui eravamo convenuti

per la soluzione della vertenza, vi era un luogo delizioso — uno stagnetto in cui precipitavano alcuni fili d'acqua che avevano nel loro continuo mormorio qualchecosa di melodioso, una specie di armonia campestre. Al rumore di quei fili d'acqua ora armonioso, flebile e dolce, come susurro di foglie o ronzìo di ape; ora vibrato e ratto simile a bisbiglio concitato di due innamorati in collera, secondo le foglie e le erbe che l'acqua incontra nella sua caduta, io m'ero spesso sentito impressionato. Quel sito era un oasi, un luogo di delizie ove le fate potevano trastullarsi, e le Dafni e i Clori poteano intrecciare i loro idillii. Io colà condussi l'amico che, ignaro del luogo, avrebbe potuto subirne facilmente l'influenza misteriosa. Avevamo dinanti a noi una buona mezz'ora di attesa. Là seduti ed in preda ognuno ai proprî pensieri, io dissi al mio... Otello, di non parlarmi, poichè ero stanco e desideravo riposare un istante. Finsi di essermi addormentato; dopo qualche tempo voltandomi mi accorsi che era lui che dormiva saporitamente. Avevo vinto! Egli aveva subìto l'azione di quel suono caratteristico della cascatella — murmure dolce e lento come sospiro di giovinetta o rotti singhiozzi d'innamorati. Quando si svegliò mi disse: « Ho provato una così dolce calma in questo luogo che appena sdraiatomi il rumore dell'acqua mi produsse un rilasciamento ai nervi e mi conciliò il sonno. È stato un riposo ineffabile. Quali suoni strani ed arcani effetti produce quello stillicidio più che cascata di acqua nello stagno! È un fiume di Lete, che fa dimenticare; eppure dovrei... ».

« Eppure, risposi io, dovresti ricordarti che siamo in maggio..... quale inebbriante profumo emana da quel rosaio, eh!? finiscila e non seccarmi più colle tue bizze da Rodomonte ».

E ci siamo incamminati verso il luogo dello scontro canterellando la popolarissima

« Un bel mattino
Maggio discese
dentro al giardino,
e vi sorprese,
rincantucciati,
due fidanzati.
Rose e garofani
ella intrecciava;

l'altro cingendola,
la carezzava...
e lei rideva...
ed ei diceva:

... Maggio, maggio, tu sei bello;
ma più cara è la mia bella!
se tu porti gigli e rose
ella i baci dona a me!... „.

« E con tanta poesia nel cuore per questa dolce primavera che è il segno più manifesto della vita, tu vorresti ammazzare un'uomo? » gli dico io. « Un uomo che poi ci è amico ».

« Si, hai ragione; cercherò di ferirlo solamente... ».

La calma nell'animo dell'amico era ritornata; il rumore della cascatella, l'arcana armonia dei mille Bellini dell'aria, il profumo delle rose ed il silenzio solenne del luogo, avevano esercitato la più potente influenza sul sistema nervoso del nuovo Otello: la sua psiche impressionata aveva ripreso quella specie di equilibrio biologico per un momento disturbato dall'eccitazione del sentimento. Il terribile avversario s'era calmato... e la vertenza si è terminata con una leggiera ferita al braccio..... che mi obbligò a mettervi cinque buoni punti di sutura!

Non è dessa, la musica, in questi casi, un angelo consolatore?!

Certo che lo è. E sopra tale convincimento mi fermo.

***

Possiamo dire davvero, in conclusione, che la musica è la divina arte dall'azione magica e soavemente arcana. Essa lenisce i dolori fisici e morali; allontana dalla mente le idee strane che conducono sovente al suicidio e rischiara i foschi e tristi pensieri. La musica guarisce molti stati morbosi, massime dell'apparato cerebro-spinale; disarma la collera e calma le prave passioni.

Da questo punto di vista non sarebbe un'idea tanto strana quella di mettere ad ogni angolo di strada una banda musicale per tenere gli assassini lontano dai galantuomini, per scacciarvi dal cervello le idee tristi, guarirci da un'emicrania, da un attacco di nervi o da

un accesso di follìa... e più che altro per vedere se si possano fare scomparire l'agente delle tasse ed i padroni di case. Che bazza se ciò potesse accadere!

Tutta una nuova industria potrebbe fiorire allora. Si potrebbero fabbricare letti armonici, in modo da poterci cullare dolcemente in mezzo alla più gaia musica e farci da ninna-nanna. Si potrebbero fare sedie-poltrone, tavoli da lavoro colle relative sonerie per rischiararci le idee, renderci più forti al lavoro e più intelligenti, renderci ilari e gai e farci vivere beati ed inebbriati come in un'atmosfera di piacevoli profumi...

Già sulla strada ci siamo; le automobili col loro *touf, touf*, pare che mi diano ragione. Vedremo... tra mezzo secolo.

Prof. Felice La Torre
della R. Università di Roma.

RECENSIONI

Storia.

D. ALALEONA, **Studi su la storia dell'Oratorio musicale in Italia.** — Torino, 1908. Fr.lli Bocca (Vol. 143 della *Piccola Biblioteca di Scienze Moderne*).

Ho letto con vivissimo piacere questo grosso volume, che prova l'eccellente indirizzo che vanno prendendo nel nostro paese gli studî di storia musicale per opera di giovani largamente forniti d'ingegno e di coltura. L'Autore non vi fa pompa della facile erudizione attinta in libri che più non reggono di fronte alla critica moderna, ma ha cercato pel suo lavoro, con cura diligentissima, documenti originali dell'epoca in cui si svolse la manifestazione artistica che intendeva prendere in esame. Avvedendosi che la sua pubblicazione sarebbe risultata sterile senza citazioni di musica, la fornì ampiamente di saggi musicali d'ogni genere, dalle Laudi più antiche d'ispirazione schiettamente popolare alle forme più recenti create dal genio e dalla dottrina dei maestri che coltivarono più specialmente l'Oratorio.

Sull'origine dell'Oratorio l'Autore è d'avviso che vi abbia influito solo in modo indiretto la Sacra Rappresentazione, la quale era in decadenza, per gli elementi profani e triviali che la snaturavano in una chiassata piazzaiola, quando sorse l'Oratorio. Sicchè la Laude, che dapprima aveva preso forma scenica nella Sacra Rappresentazione, più tardi, sotto l'influenza della reazione cattolica, che combattè ogni spirito mondano del rinascimento, e quindi anche il teatro, finì col diventare narrazione in poesia e musica di un fatto sacro, diretto ad illustrare, a magnificare, verità cristiane e morali per edificazione dei fedeli. Dal luogo dove si eseguiva fu detto Oratorio.

Di questa tendenza religiosa, che spesso non fece che travestire a scopo spirituale le forme della vita e dell'arte del rinascimento, l'Autore espone le cause e l'azione in un capitolo speciale, notevole per acutezza e ampiezza di pensiero.

Popo aver parlato dell'Oratorio della Vallicella in Roma, fondato da San Filippo Neri e durato lungamente secondo gl'intendimenti del fondatore per l'opera amorosa dei suoi discepoli, l'Autore tratta in maniera esauriente delle Laudi semplici e delle Laudi drammatiche narrative che vi compirono la loro evoluzione, per arrivare alle modificazioni che ebbero a subire le musiche degli Oratori quando si manifestò la rivoluzione musicale italiana sulla fine del cinquecento. E qui noto che egli ha saputo considerare nelle sue giuste proporzioni la scoperta, tanto vantata in tutte le storie della musica, della Camerata fiorentina, che giudica " un piccolo episodio umani-" stico del grande movimento; e neppure un episodio isolato, " poichè contemporaneamente nelle altre città, e, per quello " che sappiamo, specialmente a Venezia e a Roma, accadevano " degli episodî consimili ".

Il *Dialogo* e l'*Oratorio* sono il tema di altri capitoli, che contengono i dettagli più precisi sulla forma artistica che si precisò nella sua originalità possente, per merito del Carissimi, verso la metà del seicento.

L'Autore ricorda gli Oratorî minori di Roma, accennando anche alla musica polifonica sacra e particolarmente al Mottetto, classico e concertato, che vi fiorirono per il genio dei più famosi compositori dell'epoca; e poi, in uno sguardo rapido sullo sviluppo dell'Oratorio nel periodo ulteriore fino ai nostri giorni, ne rileva la decadenza quando divenne imitazione servile del Melodramma, fino a poter essere definito Oratorio centone sul finire del secolo XVIII.

La restaurazione moderna dell'Oratorio, secondo l'Autore, non è che una cristallizzazione, un eco individuale, dell'antico, e la sua vitalità è legata soltanto al maggiore o minore ingegno del compositore: opera d'arte effimera nel primo caso, perchè avrà a lottare contro la fatalità del clima storico non favorevole alla sua durata; fredda ricostruzione archeologica, che rimarrà completamente lettera morta, nel secondo.

Seguono saggi musicali interessantissimi di Laudi, di Rappresentazioni Spirituali, di Dialoghi e di Oratorî, colla bibliografia di varie opere sull'argomento.

Se dovessi esprimere un mio desiderio, un mio consiglio, per

una nuova edizione, che auguro a questo lavoro lodevolissimo, direi che forse il testo più condensato, purgato da qualche ripetizione e da una certa prolissità, inutile in un libro scritto per gli eruditi, gioverebbe a dare spigliatezza ad un tema un po' grave. A facilitare poi le ricerche degli studiosi sarebbe opportuno un indice alfabetico, ristretto pure alle notizie più importanti, per materie e per autori.

In una nuova edizione l'Autore potrà correggere qualche lieve errore in cui è caduto. Giudica, per esempio, che le intavolature del liuto, dell'organo e del cembalo siano notazioni abbreviate (pag. 130-131), e che il basso numerato a sua volta abbia trasformate ed abbreviate le intavolature (pag. 132). È vero invece che le intavolature contengono, scritte per gli strumenti polifonici sunnominati, tutte le parti, ossia l'intera composizione di cui spettava loro l'esecuzione; ciocchè non toglie che talora, molto di rado però, si mettesse sotto la musica vocale od anche stromentale, soltanto il basso numerato *per il liuto, per l'organo* e *per il cembalo*, lasciandone affidata l'interpretazione alla dottrina, all'abilità ed al buon gusto del sonatore. Così certamente si faceva anche per l'accompagnamento delle voci nel melodramma.

Sarà bene inoltre che l'Autore distingua (p. 138) due opere, affatto diverse, di Vincenzo Galilei: il *Fronimo* insegna *l'arte del bene intavolare et rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali sì di corde come di fiato & in particolare nel liuto*; — il *Dialogo della musica antica, et della moderna* tratta dell'arte greca in confronto colla nostra e presenta per la prima volta la notazione originale di quattro melodie greche antiche, fra le quali il famoso *Inno alla Musa*, trascritto finora in dodici maniere differenti da varî eruditi, ma non dal Galilei. Il quale tuttavia, se ne persuada l'egregio maestro Alaleona, aveva capito benissimo l'arte che aveva preso a oggetto dei suoi studi, e non ha mai sfoggiato dottrine bislacche in proposito.

Circa la rappresentazione dell'*Amphiparnaso* di Orazio Vecchi (pag. 140-141) la cosa non va così liscia come mostra di supporre l'Autore, che dice: " possiamo affermare con sicurezza che " il personaggio che stava sulla scena cantava soltanto il so-" prano ", ecc. Io credo, al contrario, che dell'*Amphiparnaso* sia possibile soltanto la esecuzione e che la rappresentazione non sia mai avvenuta; e comunque, il soprano non poteva starsene sempre sulla scena, quando sulla scena la *Commedia*

harmonica, chè tale la inventò il compositore *adattandovi musica di stile madrigalesco*, richiedeva la presenza di altro attore, secondo l'azione comica.

Un ultimo appunto: si attribuisce al Padre Lodovico Grassi da Viadana l'invenzione del basso continuo (pag. 161), perchè pare finora che sia stato il primo compositore che unì alle voci della polifonia ecclesiastica il basso stromentale (organo); ma il basso continuo non è da confondere col basso numerato.

Ho rilevato queste piccole mende per dimostrare all'Autore con quale vivissimo interesse ho studiato il suo volume.

O. C.

A. BONAVENTURA, **Storia degli stromenti musicali.** — Livorno, 1908, R. Giusti.

L'Autore ebbe già le nostre lodi per la sua diligenza nella compilazione di lavori consimili sulla storia musicale. Oggi però dobbiamo rilevare che egli non ha attinto notizie alle fonti migliori, per esempio al Dizionario del Riemann, eccellente sull'argomento che intendeva trattare, sicchè il suo compendio, sebbene a primo aspetto apparisca minuzioso fin troppo, riesce effettivamente un po' ristretto ed incompleto nei particolari più importanti.

Ben giustamente, è vero, l'Autore non si è sforzato di dare l'apparenza dell'originalità ad un tema sul quale non aveva fatto studî speciali; così deploreremo soltanto che egli non abbia creduto di valersi, come altra volta dimostrò di saperlo fare con profitto, delle ricerche e degli appunti che altri, anche in Italia, hanno pubblicato sull'arte musicale, con notizie di rilievo tanto dal lato storico quanto dal lato tecnico.

Siamo tuttavia persuasi che il libretto allestito dal sig. Bonaventura avrà fortuna, perchè, purtroppo, è l'unico che sia apparso in italiano col titolo citato. O. C.

V. CRESCINI, **Un concerto Trobadorico.** Segue un'appendice di Luigi Torri. — Venezia, 1908. C. Ferrari.

È la bellissima illustrazione che il Prof. Crescini dettò sul concerto storico che fu dato al Circolo Filarmonico-artistico di Padova il 13 aprile di quest'anno. Vi furono eseguite composizioni di alcuni famosi trovatori provenzali, secondo la traduzione in note moderne del Prof. Restori, con un accompagnamento di doppio quartetto d'archi immaginato dal Prof. L. Torri. Ne trascrivo il programma esprimendo il desiderio che l'avveni-

mento di simili concerti interessantissimi sia frequente nel nostro paese e sia annunziato in modo che ai cultori dell'arte non rimanga ignorato:

MARCABRUN, *Pax in nomine Domini* - per baritono,
JAUFRÉ RUDEL, *Lanquand li jorn* - per baritono,
ARNAUT DANIEL, *Lo ferm voler* - per baritono,
Balada, A l'entrada del tens clar - per soprano,
GIRAUT DE BORNEILL, *Reis glorios* - per baritono,
LA COMTESSA DE DIA, *A chantar m'er* - per soprano,
RAIMBAUT DE VAQUEIRAS, *Kalenda maya* - per baritono.

Nelle ultime pagine il Prof. Torri espone i criterî che lo hanno guidato a ricostruire pei canti eseguiti a Padova quell'armonia che avrebbe giovato a dar risalto al loro disegno melodico. In mancanza di un esempio musicale nell'opuscolo, cito le parole che precisano il suo intendimento, senza esprimere il giudizio se nella interpretazione della musica antica sia preferibile attenersi rigorosamente ai mezzi, per quanto poveri, di cui l'arte antica s'accontentava: " Certo le mie armonie non sono fatte " colle sole teorie armoniche medievali: esse sarebbero riescite " troppo rudimentali. Occorreva aggiungervi qualcosa di più, " perchè il nostro orecchio imbevuto di modernità non vi riscon- " trasse il vuoto. E neppure ho seguìto il modo d'armonizzare " dei canti ecclesiastici, perchè questi dei trovatori ne erano " completamente l'antitesi, traendo dalla melodia popolare piut- " tosto che dalla chiesa. È quindi in essi il predominio della " vitalità, sia nell'espressione del sentimento passionale che nel- " l'estrinsecazione della gioia vivace. Di qui la necessità di un " fondo armonico più libero, per quanto trattato colle regole " più severe ".

O. C.

F. GUARDIONE, **Di Enrico Petrella e della traslazione della salma da Genova a Palermo.** — Palermo, 1908. Tip. Castellana e Sanzo.

Nella storia del melodramma italiano l'autore della *Jone* sarà ricordato come il maestro dalle melodie facili, talvolta indovinate, spesso graziose. Il suo estro, non sorretto da larga dottrina, si spiegò secondo il concetto su cui si informavano le opere teatrali alla metà del secolo scorso, senza delineare alcuna innovazione. Le pagine che a lui dedicò il sig. Guardione esagerano la figura del musicista, peccato ben perdonabile ad un compatriota, per quanto sia vero che il Petrella, compositore immaginoso e fecondo, ha tenuto alto il vessillo dell'arte schiettamente nazionale del suo tempo.

O. C.

U. RIEMANN, **Storia Universale della musica.** In-16° 2ª ediz. stereot. — Torino. Soc. Tip. Ed. Naz. — L. 4,50.

Abbiamo parlato più volte di quest'ottimo volume, sia nell'edizione originale, sia nella traduzione italiana apparsa, se non erriamo, nel 1903.

Questa nuova edizione economica renderà più facile la diffusione di un libro di cui era veramente sentito il bisogno. *

A. TONI, **Prolusione a un corso di Storia della musica,** — Rovereto, 1908. Ugo Grandi e C.

Con un po' d'enfasi, cui si accompagnano qualche parola strana e qualche concetto troppo indefinito, la breve conferenza del signor Alceo Toni s'impone per l'acutezza delle vedute e per la sincerità dei giudizî. In essa spicca sopratutto la coraggiosa esposizione della verità sullo stato attuale dell'arte, che i soliti critici non si azzardano di sviscerare.

Il riassumere la presente prolusione mi condurrebbe forse a scrivere più a lungo dell'autore; così ne segnerò qualche punto saliente, che varrà a determinarne l'idea informatrice.

Cosa è la musica? L'autore non trova di poter dare una risposta concreta e osserva: " Dagli *aedi* a Stesicoro ad Arione " sino ad Eschilo, Sofocle, Euripide; dai primi canti a S. Am" brogio, a S. Gregorio, e via via sino ai trovatori, ai menestrelli, " nel progresso del suo sviluppo, sino alla riforma Palestriniana " e all'inizio e alla gloria dell'Accademia Platonica Fiorentina " per arrivare a consacrarsi ai giorni nostri, irraggiungibile " manifestazione del pensiero umano: ecco la sintesi storica " dell'arte musicale ".

Come è nata? Da quale fatto ha avuto origine? La sua genesi infine? Non si sa ed è inutile indagare su ciò. " Lo spirito " dionisiaco nella tragedia greca, la sintesi di una cultura, di " uno stato d'animo, tutta la vita di un popolo è nella musica, " ed anzi la musica è la vera *Idea* del mondo, il dramma non " è che un riflesso, un'ombra concreta di questa *Idea* ".

" ..... Come un'onda di gioia il canto dei trovatori, dei tro" vieri, dei menestrelli, dei giullari passa sulle città, sui castelli, " penetra nei borghi, nelle piazze, nelle vie. Si prepara la Ri" nascenza, e l'arte musicale si raffina, si completa, s'immede" desima ancor più nella vita. Nelle Corti con le Rappresenta" zioni sacre, più tardi nella tragedia classica e profana, essa " interpreta, anima, suscita gli entusiasmi. Ed ecco la storia " concretarsi, il suo avvenire consolidarsi ".

“ Guido Monaco la disciplina, Palestrina, rapita l'armonia ai
“ cieli, la imparadisa; Frescobaldi, Corelli ed altri minori l'ar-
“ ricchiscono con l'aggiunta di nuove formule, di nuovi artifizî;
“ Peri, Caccini, l'immaginoso e squisito Monteverde, il Cavalli,
“ tanti e tanti ancora ne tramandano un'essenza spirituale, che
“ ha tutto il fascino dei sogni in cui si ama perdersi, ricercando
“ quel che è in noi al di là della realtà „.

“ Ed è gloria italiana questa: è lo spirito latino, l'anima di
“ nostre genti; è la libertà, la magnificenza dei nostri costumi;
“ la grandezza, lo splendore dei secoli d'oro che rivive in quei
“ canti, in quelle opere così fluidamente melodiose „.

Dopo il lungo periodo della rinascenza, diventata l'Italia un semenzaio di Accademie, la nostra musica languì fra le insulsaggini e le convenzionalità, in modo che si aggravò di continuo quella decadenza che oggi ci opprime più che mai: “ E non siamo
“ ancora usciti da tale stato d'inferiorità; sembra che i secoli
“ dell'attività gloriosa ci abbiano esaurito: la nostra gloria di
“ oggi e quella di ieri non sono che il riflesso di quella passata.
“ poichè, allo spirito che animava l'opera d'arte degli antichi
“ musicisti, noi abbiamo sostituito il nostro, che ci proviene da
“ una sensibilità superficiale — lo spirito *dilettantesco* — che
“ blandisce, ma non penetra nel profondo dell'anima; che ci
“ solletica la commozione, ma non ci appassiona; che non ci fa
“ partecipi di quella seconda vita — lasciatemi dire così — che
“ è nella musica „ .....

“ Ma quale cammino ha ora percorso l'arte musicale? „

“ Bisogna riferirsi a quell'opera che è la base del nostro si-
“ stema musicale moderno, e che lo ha, si può dire, completato
“ — *Il Clavicembalo bene temperato*; bisogna avvicinarsi al
“ gotico e monumentale edificio bachiano — Bach! il genio più
“ complesso, che ha saputo edificare con l'armonia che accomuna
“ la grandiosità del pensiero alla squisitezza del sentimento,
“ tracciando le linee di una estetica profonda e *vera* —; bisogna
“ sostare davanti al suo gigantesco edificio per poter penetrare
“ in tutti i segreti della sua costruzione e dei suoi ornamenti,
“ da cui tutta l'arte che venne di poi fu irradiata. Potremo
“ intuire allora l'essenza psicologica e la sintesi d'ogni lavoro
“ d'arte nel rapporto della sua definizione storica „.

E qui l'Autore precisa lo svolgimento e il carattere che prese la composizione musicale per opera di Haydn, di Mozart e di Beethoven dapprima, e successivamente di Mendelssohn, di Schumann e di Schubert. Del melodramma italiano da Rossini

a Verdi dice: “ Troppo ardore e troppa intemperanza vi è in “ quell'arte: arte d'improvvisazione, arte popolare, incomposta, “ incompleta, che non è il frutto di una lunga preparazione, “ nè di un geniale precorrere dell' avvenire; arte asservita ai “ bisogni degli ultimi romantici del rivoluzionismo e, come “ quelli, enfatica, retorica, piena cioè di tutti gli accenti lan- “ guidi e gli atteggiamenti vorrei dire di maniera, che possono “ suscitare una lacrima a tutti i sentimenti passati ..... e pre- “ senti „.

Circa la riforma wagneriana osserva che “ noi, ora ci troviamo “ di fronte ad un movimento secessionista che va sempre più “ determinandosi coraggiosamente e con perseveranza di pro- “ positi. L'influenza wagneriana — la malattia, direbbe Nietzsche “ e, per ripeterlo con ingiustificata e sciocca recriminazione, Max “ Nordau — aveva ed ha invaso ogni campo dell'attività del- “ l'arte musicale: bisognava e bisogna uscirne ..... Contro al “ feticismo degli immancabili energumeni che giuravano sul “ verbo wagneriano senza capirlo, o magari senza conoscerlo, “ come contro ai suoi seguaci più appassionati, più serî, più “ autorevoli e geniali, sorsero i conservatori di tutte le scuole “ invasi da una bile reazionaria; ed ora, tra quegli stessi che “ dell'arte di Riccardo Wagner si nutrirono nei loro studî, si “ parla d'emancipazione dalla sua *maniera,* dalla sua irresisti- “ bile influenza. Gli uni non lasciarono profonde traccie intorno “ a sè — César Frank è il solo che si elevi fra tutti — perchè “ rimasti troppo al fianco e all'ombra del maestro non seppero “ liberarsi dal suo dominio che imperava su tutto e su tutti; “ gli altri rimasero all'alfabeto della musica; gli ultimi?

“ Noi in Italia siamo afflitti dal mascagnesimo — un ge- “ nere d'arte che sta ..... tra il giapponese e il rusticano, avvan- “ taggiandosi di una sua irrompente e a volte simpatica sensi- “ bilità sugli altri generi ora in voga, più o meno ibridi, ma “ non meno inconcludenti e stupidi. La musica istrumentale fra “ noi — l'arte eletta e pura per eccellenza — non è coltivata “ che da pochi che hanno creduto però di non uscire dal campo “ tradizionale delle forme e delle intenzioni classiche „ .....

Accenna poi “ alle condizioni veramente stupefacenti in cui “ si trovano certi Istituti di educazione musicale in Italia. Pochi “ io ne conosco che facciano onore allo scopo per cui sono sorti: “ i più, è giustizia dirlo, sono, per programmi d'insegnamento, “ per capacità artistiche e didattiche di questo o di quell'inse- “ gnante, veri covi d'ignoranza e ..... fabbrica di pseudo genii

“ a spasso „. (Pare che l'Autore ignori che il nostro Governo fissa lo stipendio di un professore di composizione nei Conservatori nazionali a mille duecento lire.) “ Pure fra i giovani vi “ sono delle nobili e delle belle eccezioni, e di questi non tutti “ sono conosciuti, ma sono avversati dall'intolleranza conserva- “ trice che fa capo agli interessi editoriali „.

Più sotto, per incidenza, ricordando un tentativo di ritorno all'arte greca proposto da Nicola d'Arienzo, avverte che “ nel “ nostro sistema musicale temperato vi possono essere e vi sono “ state comprese tutte le forme delle modalità abbandonate „ ecc.

“ I secessionisti moderni bisogna cercarli ancora tra i germa- “ nici e i francesi, che sono pure in lotta tra di loro. Riccardo “ Strauss e Claude Debussy sono i rappresentanti delle due “ fazioni „.

Il primo deriva schiettamente da Wagner: “ si distingue da “ questo per una maggior arditezza nelle finalità e nei mezzi “ d'espressione e ne conserva il substrato fondamentale nella “ concezione dinamica, intesa come linea e come forma. Non “ ha di Wagner l'indefinitezza mistica, ma la passionalità ancora “ più irritante, più eccitante. Il suo melodramma è troppo *sin-* “ *fonico*, il tema vi campeggia, vi tiranneggia „.....

Per lo Strauss “ il dramma non è nell'oscura, misteriosa forza “ della natura che genera i contrasti fra la realtà della vita e “ la imponderanza dell'anima umana; ma nel caso generico, “ individuale, patologico. Nella tragedia di un mondo in isfacelo “ che un altro schiaccia — la civiltà nuova che s'avanza contro “ all'antica, consunta, degenerata — egli non ha visto che il per- “ vertimento di Salomé, la sua morbosità erotica e la incoscienza “ delittuosa, degna tutt'al più di osservazione e di studio antro- “ pologico-psichiatrico „.

Claudio Debussy invece è ritornato addirittura indietro: dopo aver dato prova di robusta facoltà innovatrice in un quartetto, si era avvicinato al moderno naturalismo con *L'après-midi d'une faune*, ma oggi “ va ripetendo che *forme prestabilite*, “ *melodia definita*, cristallizzano l'essenza musicale, e che bi- “ sogna abbandonarle perchè sono il non senso musicale. Egli “ infatti è ricorso al concetto del melodramma del 600, e con “ l'intonazione melopeica sostenuta da una indefinitezza armo- “ nica raffinata e sensibilissima, fa ripetere ai personaggi del “ suo dramma la storia di *Tristano e Isotta*. E rifiutandosi di “ riconoscere e di approvare l'estetica moderna, che è in fondo “ la ragion d'essere della musica e per la quale è possibile la

" plasticità melodica che canta in mille canti, in armonia di
" luce e di colori, s'è avvicinato ai melodrammisti italo-ellenici,
" illudendosi di riportarci indietro all'infanzia dell'arte, non per
" svilupparne i loro concetti, ma per ripetere le deficenze e le
" ingenuità della loro opera primitiva, troppo lontana dal nostro
" sentire, dal nostro modo di concepire l'azione e di esplicare
" le passioni. *Pelléas et Mélisande*, che è pure un'opera profon-
" damente sentita, personale e simbolica, è più teorizzante che
" sentimentalmente persuasiva „.

Fra le due tendenze a chi arriderà la vittoria? L'odierno movimento sarà certo fecondo d'iniziative audaci e profittevoli:
" Wagner ha detto: *melodia indefinita*; e questo sarà forse il
" nuovo verbo da seguire, o non lo sarà affatto e sarà un altro
" di là da venire: l'essenziale è che l'artista aspettato, il messia
" liberatore osi, e libero d'ogni preconcetto scolastico ed anche
" artistico, interroghi la sua anima grande, chè tale dev'essere;
" e l'idea d'un pensiero sconosciuto e alto da significare, solo
" quello lo animi e lo inciti al lavoro. Il musicista nuovo dovrà
" accogliere nel suo palpito l'ultima ardenza di una generazione
" che scompare con le sue iperboli sentimentali e i suoi fasti
" di grandezza epica, e significare la civiltà nuova attraverso
" a tutte le sue conquiste, che generano e suscitano tanti
" eroismi „. O. C.

H. DE CURZON, **L'évolution lyrique au Théâtre dans les différents pays.** — Paris. Marcel Fortien & C.

Ecco un libro utilissimo che permette di gettare uno sguardo sintetico sulla storia dell'opera e del dramma lirico. È un catalogo: date e nomi elencati per nazioni; ma è un catalogo fatto con chiarezza, con diligenza e con accorgimento.

L'A. ha preferito catalogare le opere piuttosto sotto il nome delle nazioni che diedero loro il battesimo d'arte che di quelle al quale l'autore appartiene: questo contribuisce a sfollare le " colonne „ dell'Italia e della Germania, e, per quanto a prima vista non sembri, contribuisce anche alla chiarezza dei quadri sinottici e permette, di più, raffronti suggestivi.

L'A. ha cercato di scegliere fra le opere innumerevoli composte in tre secoli, quelle più degne di nota; ne ha segnato in compenso, di quelle che non videro mai la luce della ribalta o la videro molto tardi. Di omissioni non ho saputo trovare che quelle di *Guntram* di R. Strauss e dell'opera *Die Rose von dem Liebesgarten* di Hans Pfitzner, opere notevoli per più ragioni

e degne del catalogo del Curzon per lo meno quanto l'*Ingwelde* dello Schillings (1894). F. T.

T. v. FRIMMEL, **Beethoven Jahrbuch** (herausgegeben von). Erster Band. — München und Leipzig. Georg Müller.

Mancava una pubblicazione annuale che raccogliesse del gran musicista di Bonn tutto ciò che le biografie e le riviste non sempre possono accogliere e pubblicare. E poi questo è il solo modo che modernamente sia dato di celebrare gli Dei dell'arte in piccoli sacri delubri, nei quali la reverenza si accompagni al silenzio.

Questo primo volume che l'A., dopo superate molte difficoltà per la pubblicazione di esso, chiama " tentativo „ e " schizzo „, è invece interessantissimo. Le relazioni di Beethoven coi circoli musicali di Graz; la storia delle ottantacinque variazioni sul waltzer del Diabelli, fra le quali vi sono le trentatrè immortali del Beethoven; la storia di una cantata progettata per la consacrazione del Tempio israelitico di Vienna; un confronto fra un tema del Sacchini e un tema dell'*op. 111*; lettere del Beethoven; un catalogo dei ritratti; una bibliografia beethoveniana che va dal 1900 a tutto il 1906; fac-simili; musica; il busto del Dietric; due pagine di introduzione del Weingartner, ed altro ancora: ecco quanto basta ed avanza ad invogliare tutti i beethoveniani d'Italia a bene accogliere l'elegante pubblicazione. F. T.

E. OLDMEADOW, **Great Musician.** — London. 1908. E. Grant Richards

Questo bello ed interessante libro, che esce, in elegantissima veste tipografica, contemporaneamente a un altro di Julian Hill sui *Great English Poets*, forma uno dei primi numeri di una serie di volumi, gli autori dei quali si propongono sopratutto di " provvedere alla generalità dei lettori delle piccole storie delle arti, raccontate per mezzo di piccole biografie dei grandi artisti „. " Ciascuno degli studi del presente volume — scrive l'Oldmeadow nella prefazione del suo libro — è completo in sè stesso, può stare a sè: tuttavia il lettore che incominci dalla prima pagina e continui fino all'ultima, comprenderà di aver seguito il cammino generale della musica fino alla morte di Händel, avendo seguito i casi particolari di ognuno dei musicisti studiati „.

Bisognava che io riferissi queste parole dell'A. per giustificare l'appunto maggiore che io credo di poter muovere al suo

libro: il quale è sì un bel libro di studi biografici ben fatti e ricchi pure di osservazioni giustissime di carattere generale, ma non è e non può essere giudicato una vera e propria storia della Musica di quel periodo che va dal Canto fermo alla morte di Händel (tali sono gli argomenti del secondo e dell'ultimo capitolo del volume).

È vero che l'A. dichiara di non aver scritto il suo libro per i musicisti propriamente detti, ma per tutti quei lettori che pur volendo conoscere il cammino progressivo percorso dalla musica attraverso i secoli, non possono tener conto dei fatti minori o minimi della storia, ma devono accontentarsi di conoscerne i fatti più importanti, e il nome e le opere dei musicisti maggiori: ma è pur vero che l'opera di tutti i grandi artisti, dei meglio *rappresentativi* dell'arte del loro tempo — come Palestrina o Monteverdi o Bach —, non può essere giustamente apprezzata se non considerandola in rapporto all'opera dei loro predecessori, dei loro contemporanei e dei loro continuatori.

Non già che l'Oldmeadow trascuri di porre i musicisti, dei quali egli scrive la biografia, nel loro *ambiente*, e di informare il lettore intorno alle condizioni della musica al loro tempo (il capitolo su Monteverdi incomincia, per esempio, con alcune pagine di notizie esatte e giudiziosamente svolte intorno al sorgere dalla monodia, accompagnata dallo stile rappresentativo dell'*opera*); ma quand'egli scrive un capitolo, per esempio, su Palestrina, egli deve necessariamente trattare di Palestrina sopratutto, e solo secondariamente, o talvolta incidentalmente, dei polifonisti antecedenti e dei contemporanei, ai quali pure lo storico non può non riconoscere la grande importanza avuta nello svolgimento dell'arte musicale, e l'influenza esercitata sulla stessa musica palestriniana.

Orlandus Lassus, Palestrina, Monteverdi, Lully, Rameau, Purcell, Händel e Bach: noi possiamo sì considerare questi artisti come *rappresentativi* dell'arte del loro paese, ma non possiamo presumerci di conoscere la storia della musica dal XVI° al XVIII° secolo solo per aver letto il racconto della loro vita o per aver studiato le loro opere; ma non può presumersi lo storico di aver scritto con la loro biografia la storia musicale di due secoli e mezzo.

Le parole scritte dall'Oldmeadow nella prefazione del suo libro volevano che io gli movessi questo appunto: all'infuori del quale ben pochi altri e assai minori se ne possono muovere alla sua opera diligente e spesso occulta.

***

Prese le biografie una per una, esse sono nella loro brevità quasi tutte complete; e interessano sopratutto per l'abbondanza di notizie seriamente documentate e per l'assenza di inutili aneddoti più o meno autentici.

Si potrà discutere qualche apprezzamento, qualche giudizio dell'Oldmeadow su tale o tal'altro musicista (p. es., su Rameau e su Händel), ma ciò non toglie valore all'opera dello storico che dimostra, spesso, di possedere un fine spirito critico e un gusto squisito.

Degli otto studi biografico-critici, i migliori mi sembrano quello sul Palestrina e quello su Henry Purcell. Delle opere del Purcell l'Oldmeadow proclama energicamente il grande valore: egli esprime su di esse la sua ammirazione, e si rammarica un poco amaramente, e si sdegna, che in Inghilterra, anche oggi, il grande musicista di Westminster non sia tenuto alla dovuta considerazione. Ed egli ha perfettamente ragione, ma non solo per l'Inghilterra. Anche in Italia — e credo anche in Francia e in Germania — le opere del Purcell sono pochissimo conosciute: non solo, ma mancano degli studi critici, o scarseggiano, che possano invogliare i musicisti a conoscerle, ma gli stessi testi di Storia della musica che sono usati nelle scuole (la *Storia* del Riemann, per citarne uno) non dedicano, d'ordinario, che pochissime parole all'autore del *Dido and Aeneas*. Il breve studio biografico-critico dell'Oldmeadow può, perciò, essere utile non solo ai lettori per i quali esso specialmente è stato scritto, ma anche ai musicisti, agli studiosi di storia della musica.

E ancora alcune parole voglio aggiungere a proposito del capitolo che tratta del *canto fermo*. Per notare, con vera gioia, che l'Oldmeadow è uno degli spiriti illuminati che oggi, avendo *sentito* tutta la purissima e profonda bellezza dei canti liturgici, ne può parlare con sì vivo e sincero entusiasmo da comunicare il suo entusiasmo ai lettori.

Mi permetterò però di muovergli un piccolo appunto per le poche parole che egli scrive sulle origini del canto liturgico latino. Troppo poche e troppo incerte parole. Ormai i recenti importantissimi studi sull'argomento permettono di stabilire con una certa sicurezza quelle origini. Ma almeno l'Oldmeadow avrebbe potuto, secondo me, esporre le ragioni per le quali v'è

chi sostiene essere derivato il canto liturgico latino dalla musica dei Greci, e chi dalla musica degli Ebrei.

***

In conclusione: a malgrado di qualche difetto, di qualche lacuna, il libro dell'Oldmeadow è da raccomandare a tutti coloro che vogliano estendere e approfondire la loro conoscenza della storia della musica anche oltre le poche notizie che son date ordinariamente dai piccoli manuali che costano poco e valgono meno.

Solamente, è da raccomandare come una buona raccolta di brevi ma eccellenti studi biografico-critici, i quali però, torno a ripetere, non possono tener luogo..... di una vera e propria *Storia della musica.* HILDEBRANDUS.

Critica.

L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY, Schubert (Les musiciens célèbres). — Paris, Henri Laurens éd.

È dei men belli tra i saggi di questa collezione. Il Bourgault-Ducoudray non dico che non abbia inteso, ma, certo, non à saputo significare l'originalità dell'arte schubertiana; la qualità della forza che l'anima: la ragion profonda de' suoi pregi e delle sue manchevolezze. Le analisi, pur diligenti, di composizioni singole poco giovano se da esse non si risalga poi, in una viva sintesi, allo stile. Altrimenti si à l'indice ragionato o il commento entusiastico: cose a lor luogo bellissime, ma tutt'altre da quella " biografia *critica* " che vorrebb'essere questo libro.

R. G.

M. OLÉNINE D'ALHEIM, Le Legs de Moussorgski. — Paris, 1908. E. Rey.

Non è la prima volta che il nome d'Alheim va unito a quello del Moussorgski: già Pierre d'Alheim aveva scritto nel 1896 sul grande musicista russo un volume rivelatore. La signora d'Alheim, a sua volta, dopo essersi graziosamente presentata in una incisione che è la miglior prefazione ed il più sicuro incitamento a leggere, ci intrattiene per duecento pagine con brio

squisito e con intimità fervide di pensieri e di sentimenti, a discorrere di colui che diede una voce musicale al popolo russo. che visse ed espresse dal suo profondo animo tutta l'intimità slava: intimità di bontà, di stanchezze, di miserie.

Nemico della musica per la musica il Moussorgski sentiva profondamente ciò che vive in fondo al desiderio e al bisogno di musica che hanno gli uomini e diceva: " La recherche des traits intimes de l'individu et de la masse, l'incursion dans des régions inexplorées et l'apport des beautés qu'on y trouve, telle est la mission de l'artiste „.

L'autrice ci dice come vadano interpretate, secondo il pensiero stesso del musicista, le opere che egli ci ha lasciate in eredità; ci parla con penetrazione dei moderni contadini-rapsodi russi; ci dà i testi francesi che servirono nel 1896 a far conoscere i canti del Moussorgski ai parigini e a farli largamente noti e ammirati, morto l'autore di essi, in Francia prima ancora che in Russia. Ai testi sono uniti interessanti spunti dei canti moussorgskiani.

L'autrice, interprete da anni delle opere del Moussorgski, ha scritto un libro squisitamente femminile: fervido e delicato insieme. La prefazione " incisa „ non mentiva dunque affatto: il che, se è permesso, è per una donna doppio merito. F. T.

R. ROLLAND, Musiciens d'aujourd'hui. — Paris, 1908. Hachette.

Dieci saggi: BERLIOZ, WAGNER, CAMILLE SAINT-SAËNS, VINCENT D'INDY, RICHARD STRAUSS, HUGO WOLF, DON LORENZO PEROSI, *Pelléas et Mélisande* de CLAUDE DEBUSSY, *Musique française et musique allemande*, *Le renouveau*. Li collega un'idea che, annunciata sin dalle prime pagine (anche per il Rolland, Ettore Berlioz è il Precursore), s'accampa risoluta nelle ultime: il concetto della fortuna serbata alla musica francese, a cui, nella fede dell'Autore, già cede quella d'ogni altra gente. Ma l'orgoglio della propria stirpe (" boria nazionale „ la chiamava il Vico) non toglie al Rolland di pregiare e ammirare anche tra i *barbari* l'altezza d'ingegno. Che se della più recente arte tedesca egli scrive: " Malgré tout le talent qui y abonde encore, elle a " perdu certaines de ses qualités essentielles: elle n'a presque " plus aucun intérêt mélodique: elle n'a plus aucune profon- " deur „, chi, schiettamente, gli saprebbe dar torto? R. G.

Ricerche scientifiche.

H. STARKE, **Physikalische Musiklehre.** — Leipzig, 1908. Quelle e Meyer.

" Nel presente lavoretto „ dice l'A. nella prefazione, " si ten-
" terà di esporre popolarmente quella dottrina *naturalistica*,
" cioè helmohltziana, della musica, che è una pura riunione
" della pura acustica fisica e della pura teoria estetica musicale.
" in connessione coi fondamenti fisici dei fenomeni acustici „.
In cinque parti: Origine e propagazione ondosa delle vibrazioni — Origine e propagazione ondosa delle vibrazioni sonore — I suoni, gli intervalli musicali e le gamme — I timbri e gli armonici superiori; teoria dei corpi sonori e degli strumenti musicali — Teoria della dissonanza e della consonanza.

L'A. esaurisce con molta diligenza e con molta chiarezza l'argomento. Il testo è ricco di figure e si fonda principalmente sui lavori dell'Helmholtz e dello Stumpf; ma l'A. cita anche lo Zellner, lo Schäfer, il Jonquière. F. T.

Wagneriana.

J. G. PROD'HOMME et Dr. F. HOLL, **Œuvres en prose de R. Wagner traduites en français.** — Paris. Delagrave.

A quasi un anno di distanza ecco il secondo volume di questa accurata e intelligente traduzione dei *Gesammelte Schriften* di R. Wagner. Come il primo volume corrisponde al periodo parigino della vita del compositore, così questo raccoglie scritti che datano dagli ultimi anni della dimora di R. Wagner in Dresda (1845-49) come Kgl. Kapellmeister.

Il volume, notevolissimo nella storia del pensiero wagneriano, comprende, fra scritti minori, il Discorso fatto per la traslazione della salma del Weber in Dresda, quel discorso rimasto celebre per la lunga pausa che l'oratore fece nel fervore più che dell'inspirazione di una allucinazione inspirata, il resoconto ed il programma fatto per l'esecuzione famosa della *Nona Sinfonia* nel 1846, il piano di organizzazione di un teatro nazionale tedesco per il regno di Sassonia (1849) — audace sogno rivoluzionario, " emarginato „ con molta freddezza dal Ministro del tempo — e due scritti che contrassegnano quel periodo di attività

storica e di speculazioni sulla filosofia della storia e del mito che precedette la composizione del poema: *La morte di Sigfrido*. Questi scritti sono: *Les Wibelungen*, Histoire universelle (tirée) de la Légende; *Le Mythe des Nibelungen* (considéré comme) esquisse d'un drame. F. T.

A. VANSELOW, **Richard Wagners Photographische Bildnisse.** In-12°. — **München. F. Bruckmann. — Mk. 3.**

Una serie di 34 fotografie di Riccardo Wagner che va dal 1860 al 1882. Talune si sono viste riprodotte più e più volte in molte delle opere che trattarono di Lui. Altre sono meno note e quindi più interessanti, tali ad es. quella eseguita a Bruxelles nel 1860, l'altra a Pietroburgo nel 1863 e quella fatta a Lucerna nel 1868. *

Varia.

J. URGISS, **Wegweiser für den Opernbesuch.** — Berlin. Verlag " Die Sprechmaschine ".

È una guida fatta per i frequentatori dei teatri: contiene una breve storia e una beve esposizione di circa sessanta opere, di quelle che ricorrono più spesso nel repertorio dei teatri tedeschi. Di più, di ogni autore è data una succinta biografia e un piccolo ritratto; non si potrebbe desiderare di più.

Per quello che riguarda i compositori italiani le notizie sono abbastanza esatte, per quanto il Mascagni sia indicato ancora come direttore del Liceo di Pesaro. F. T.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Giornale dei Musicisti (Milano).

N. 17-21. — Prof. F. Vatielli, *La Lyra Barberina di G. B. Doni.*

N. 17-18. — Chr. de Bertier, *Della musica impressionista.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 4. — D'Angeli, *La " Gerusalemme Liberata " nel melodramma.* — Spezzaferri, *Per la riforma del rigo musicale.*

N. 5. — D'Angeli, *La " Gerusalemme Liberata " nel melodramma.* — Toschi-Dugnani, *G. Rossini e Costanza Monti Perticari.* — E. Ghibaudo, *Il canto corale nelle scuole.*

N. 6-7. — A. Fogazzaro, *Per Gaetano Coronaro.* — *Il primo congresso dei musicologi.* — A. Bonaventura e F. Liuzzi, *L'opera dei musicologi italiani.* — F. Franchi, *La partitura di " Pelléas et Mélisande ".*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 148. — Untersteiner, *La musica della Scandinavia.* — Bertini, *La prima rappresentazione del " Faust " e la critica.*

N. 149. — A. Bonaventura, *Rameau.* — Bertini, *Giorgio Bizet a Roma.*

N. 150-151. — Camiolo, *Sul carattere identico dei suoni all'ottava.* — Bonaventura, *L'associazione dei musicologi italiani.* — Bertini, *Un giudizio francese sulla musica italiana.*

Musica sacra (Milano).

Maggio 1908. — *Il canto nei seminari.* — *Per il 2° Congresso di Musica Sacra in Roma.* — *Per il prossimo Congresso Emiliano.* — *Organisti ed organari.*

Giugno — *Un punto sempre doloroso.* — *Il Congresso regionale Emiliano di Ferrara.* — *Arte e Critica al tempio.* — *Concorso di Scholae Cantorum di Brescia.* — *Ecclesiastici e laici nel magistero della musica sacra.* — *Organisti e organari.*

Luglio. — *Decreto della S. Congregazione dei Riti agli Arcivescovi, Vescovi e agli altri Ordinari sulla edizione tipica Vaticana del Graduale Romano.* — *Alcune osservazioni sul ritmo della polifonia vocale classica.* — *Un maestro che teme l'avvento del Canto Gregoriano.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

Maggio Giugno (5-6) 1908. — K. Ott., *Il " Transitorium „ nella liturgia ambrosiana.* — K. Ott., *Les Hymnes du Bréviaire Romain de Pie V à Urbain VIII (1568-1622).* — Y. Delaporte, *La réforme de l'Hymnaire au début du XVII^e siècle.* — Y. Delaporte, *Gli inni del Graduale Romano.*

Rassegna internazionale di musica (Genova).

N. 2. — L. Parodi, *Claudio Debussy.* — A. Galli, *Dalla morte alla vita.* — L. Parodi, *Gastone Salvayre.* — L. Montaldo, *L'espressione musicale nell'opera lirica.* — G. B. Polleri, *Per i moderni compositori pianisti italiani.* — C. R., *Di un nuovo strumento musicale* (parla del *Heckelphon*). — J. Vien, *La vita musicale a Parigi.*

Santa Cecilia (Torino).

N. 11 (maggio) 1908. — *Il canto delle donne in chiesa.* — *Primo Congresso Emiliano di musica sacra.*

N. 12 (giugno). — O. Ravanello, *Sul ritmo e sull'accompagnamento del Canto Gregoriano.*

N. 1 (Luglio). — O. Ravanello, *Sul ritmo e sull'accompagnamento del Canto Gregoriano.* — *Attorno all'Edizione vaticana.* — *Esami pel conferimento del Diploma di abilitazione all'insegnamento del Canto Gregoriano.* — *Il primo Congresso di Musica Sacra a Ferrara.*

FRANCESI

La Revue Musicale (Paris).

N. 9. — Dusselier, *Les premières formes de la musique.* — Quittard, *La Passion selon S. Mathieu du Trocadero.* — Martial, *La détresse de Piccinni.*

N. 10. — Combarieu, *Histoire du théâtre lyrique.* — Quittard, *L' " Uthal „ de Méhul.*

N. 11. — Combarieu, *Histoire du théâtre lyrique.* — Quittard, *" Hippolyte et Aricie „ à l'Opéra.*

N. 12. — Combarieu, *Le chant magique, la pluie et le beau temps.* — *Les origines de la musique descriptive.* A propos d'une étude de Michel Brenet. — Allix, *Diverses déterminations de la gamme majeure.*

N. 13. — Combarieu, *Cours au collège de France.* — *Les exécutions récentes: recettes de l'Opéra et de l'Opéra Comique.*

N. 14. — M. Th. Dubois, *Une sonate pour piano.* — Teuco, *Pierre Montan-Berton d'après le journal inédit de son fils.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 9. — W. Ritter, *La " Sniegourotchka " de Rimsky-Korsakow* (ottima analisi fatta dal più colto e più brillante " slavista " che conti la critica musicale attuale).

N. 10. — *Numéro Rameau* (Ch. Malherbe, J. Chantavoine, J. Carraud, Ch. Bordes, con un saggio di bibliografia di Michel Brenet). — W. Ritter, *Lettre de Munich.*

N. 11. — C. Mauclair, *L'Héroïsme de Liszt.* — M. Brenet, *Rameau.* Essai de bibliographie (Suite et fin).

N. 12, 13, 14. — A. Groz, *Trois sonates modernes* (les sonates pour piano et violon de César Franck, Vincent d'Indy et G.-M. Witkowski). — W. Ritter, *Lettre de Munich.*

N. 13. — C. Mauclair, *Impressions sur " Boris Godounow ".* — W. Ritter, *Lettre de Munich.*

N. 14. — *Les concours du Conservatoire* (V. Debay, J. Méruly, E. Schneider, P. Locard).

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 18. — H. de Curzon, *L'Exposition théâtrale du Musée des Arts décoratifs à Paris.* — Moussorgski et *" Boris Godounow "*, *Un concours de ténors.*

N. 19. — May de Rudder, *L'art allemand et R. Wagner* (espone le idee di Peter Cornelius).

N. 20. — H. de Curzon, *" Hippolyte et Aricie " de Rameau, à l'Opéra de Paris.* — *La situation sociale des comédiens en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.*

N. 21-22. — H. de Curzon, *" Boris Godounow " à l'Opéra de Paris.* — *La " Sniegourotchka " à l'Opéra Comique.* — H. de Curzon, *Croquis d'artistes: E. Thomas-Salignac.*

N. 23 24, 25-26, 27-28. — E. Closson, *Un nouveau livre de M. F.-A. Geraert* (Recensione del trattato d'armonia del G.).

N. 23-24. — A Goullet. *La gaîté lyrique.*

N. 27-28. — H. de Curzon, *Rymsky-Korsakow.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 1-19, 22-29. — J. Tiersot, *Soixante ans de la vie de Gluck* (seguito).

N. 2, 4, 7, 10, 12, 13, 15. — R. Bouyer, *Petites notes sans portée.* L'auteur réflété dans son œuvre: un document inaperçu sur l'orchestration des maîtres; questions embarrassantes sur l'évolution de l'orchestre; autres problèmes soulevés par l'évolution de l'orchestre; orchestre et littérature; échange de bons procédés; l'appréhension de la décadence ou la superstition du progrès.

N. 9. — A. Boutarel, *Première représentation de " Ghyslaine " et de la " Habanera " à l'Opéra Comique.*

N. 11. — A. Pougin, *A. Stradivarius.* A propos d'un livre récent.

N. 14. — A. Boutarel, *Reprise de " Namouna " à l'Opéra.*

N. 20. — A. Pougin, *" Hippolyte et Aricie " de Rameau.*

N. 21. — A. Pougin, *Première représentation de " Boris Godounow " à l'Opéra.*

N. 22. — A. Pougin, *Première représentation de " Sniegourotchka " à l'Opéra Comique.*

N. 24. — H. M., *Deux nouvelles sonates de Ch.-M. Widor.*

N. 25. — J. Tiersot, *Une lettre inédite de Rossini et l'interruption de sa carrière.*

N. 26-27. — A. Pougin, *Une famille de grands luthiers italiens: les Guarnerius.*

N. 28-29. — A. Pougin, *Les concours du Conservatoire.*

Le Mercure musical (Paris).

N. 4, 15 aprile 1908. — H. Quittard, *La première comédie française en musique* (" *Le Triomphe de l'amour* " *di Michel De La Guerre.* Pastorale in musica, rappresentata il 22 gennaio 1655). — A. Arnoux, *Le goût de la musique chez Stendhal.* — M. Tenéo, *Un romantique sous Louis-Philippe* (A proposito del libro di Adolphe Boscot su Berlioz). — L. Greilsamer, *L'hygiène du violon* (Consigli per la miglior conservazione degli strumenti da arco).

N. 5, 15 maggio 1908. — H. Quittard, *La première comédie française en musique* (Contin.). — M. Emmanuel, *Le temps fort et le rythme* (L'accentuazione intensa periodica del primo tempo è propria alle musiche più rozze. Adattate dagli antichi nelle arie di marcia, prevalse anche ov'era fuori di luogo. nell'arte moderna, indottavi dall'artificio della scrittura traverso a cui il discorso musicale si presenta articolato in serie di misure visibilmente distinte). — E. Maunet, *L'opinion musicale contemporaine* (Ciò che v'ha d'errato nell'incondizionata ammirazione per il Berlioz ed il Franck).

N. 3, 15 giugno 1908. — H. Prantères, *Le cerf de la Vieville et le goût classique* (Peccato che gli scrittori francesi s'ostinino a tuttavia confondere il classicismo con l'accademia). — J. Dalcroze, *La tradition* (Per un'interpretazione personale e viva dei classici). — L. Thomas, *Poésie et musique.*

Le Théâtre (Paris).

Mai I. — *M.lle Geneviève Vix.*

Juin I. — *Ludovic Halévy.* — *Le mois musical.*

Id. II. — *La quinzaine théâtrale.*

Juillet I. — " *Sniegourotchka* " *de Rimsky-Korsakow à l'Opéra Comique.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt — Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 17, 18. — F. Erckmann, *Frühlings-Lieder und Tänze.* III (seguito). — Dr. A. Neisser, *Pariser Musik-Glossen.* — R. Cahn-Speyer, *Offener Brief an Herrn Dr. Carl Mennicke.*

N. 19, 20. — N. Puttmann, *Das Bachhaus und das Bachmuseum in Eisenach.*

—— Prof. Dr. A. Prüfer, *Wenn ich einmal soll scheiden.* — Dr. R. von Mojsisovics, *Das Bach-Jahrbuch 1907.* — F. Erckmann, *Frühlings-Lieder und Tänze.* IV.

N. 21, 23. — Prof. E. Reuss, *Ein neuer Weg zum Parnass* (parla di tecnica pianistica). — Dr. R. Batka, *Wagner in Prag.* VIII. — F. Erckmann, *Frühlings-Lieder und Tänze.* V. — G. Borchers, *Carl Eitz.* — S. Bottenheim, *Zur Jubelfeier der "Wagner-Vereeniging" in Amsterdam.*

Neue Musik-Zeitung (Leipzig-Stuttgart).

N. 13, 14. — Dr. V. Reifner, *Max Reger: Opus 100. Variationem und Fuge über ein lustiges Thema von J. A. Hiller.*

N. 13. — A. Eccarius-Sieber, *Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege.* — O. K., *Die erste deutsche Grieg-Biographie.* Traduzione tedesca di Arthur Laser dall'originale inglese di Henry T. Finck. — O. K., *Im Namen der Kunst!* A proposito dell'agitazione degl'instrumentisti di Monaco in B.

N. 14. — Dr. O. Neitzel, *Die Wunder der mehrstimmigen Musik.* — M. Koch, *Der Vierklang der sechsten Stufe.* Aggiunte al trattato d'armonia. — Dr. O. Altmann, *Zwei Uraufführungen. Hans Schilling-Ziemssen: "Sonnwendglut"; Albert Gorter: "Der Paria"* (Recensioni).

N. 15. — Dr. E. Rychnovsky, *Neue Beethoven-Literatur.* Parlasi dello Studio sul Beethoven del Dr. Theodor von Frimmel. München, G. Müller. — G. de H. Foix, *Zwei Berichtigungen zum Köcheltchen Verzeichnis der Werke Mozarts.* Secondo il H. Foix sarebbe da ritenersi non autentica la *Sinfonia* in *G dur* del Mozart.

N. 16. — E. Eckertz, *Nietzsche über Musik.* — Dr. G. Münzer, *Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke* (Seguito). — Dr. V. Lederer, *Das Brahms-Denkmal in Wien.* — E. Segnitz, *Corona Schröters Lieder.*

N. 17. — Numero esclusivamente dedicato alla Canzone popolare, s'intende tedesca. Contiene articoli del Prof. Dr. Fritz Volbach, del Dr. Hans Zimmer, ecc.

N. 18. — O. Kühn, *Vom Münchner Tonkünstlerfest.* Resoconto critico. — M. Koch, *Der Vierklang der sechsten Stufe.* Seguito del manuale d'armonia. — Dr. K. Hönn, *Karl Lömes Oratorium Hiob.* — Prof. H. Schwartz, *Max Schillings "Moloch".*

NOTIZIE

—

Concorsi.

*** La *Società Corale Guido Monaco* di Livorno, nel *Concorso internazionale di musica* che ebbe luogo a Marsiglia il 7 giugno scorso, riportò due primi premi con felicitazioni della Giuria e premio di direzione al suo direttore, maestro Domenico Alaleona.

Varie.

Autriche. *Rodaun.*
Station Liesing (Südbahn)
Hauptstrasse, 18.

Monsieur le Directeur!

J'ai reçu Votre aimable lettre au moment de mon départ de Venise — veuillez donc excuser si j'ai tardé à Vous répondre, désirant le faire après mûre réflexion.

Et d'abord permettez-moi de Vous exprimer ma vive satisfaction de l'intérêt que Votre très honorée " Rivista Musicale ,, en décidant d'accorder son appui à la campagne en faveur du trésor national de la Mélodie populaire traditionnelle, a démontré à cette cause éminemment patriotique.

Vous voulez bien, Monsieur le Directeur, Vous adresser à moi pour savoir la meilleure méthode qui puisse produire des fruits appréciables, en une telle campagne musico-folkloriste.

C'est beaucoup d'honneur et beaucoup de responsabilité en même temps!

C'est pourquoi je Vous prierai avant tout, Monsieur, — avec l'autorité personnelle qui Vous est propre et que moi, étrangère (bien que domiciliée depuis 25 ans en Italie), je n'ose point m'attribuer — de vouloir demander aux professeurs, musiciens et musicologues distingués et célèbres — aux *compositeurs italiens* surtout — qui y sont intéressés par excellence — leur

opinion sur une enquête dont chacun de ces Messieurs aura une expérience personnelle, précieuse à consulter. Du choc des opinions jaillit la vérité.

Quant à moi — qui a eu la bonne fortune de pouvoir élever ma voix très modeste au *Congrès des Femmes italiennes à Rome*, gracieusement autorisée par la présidente Dora Melegari, et la C^me Franchi-Tua — qui a bien voulu elle-même traduire en italien exquis mon mémoire français — lu avec une expression poétique — bien mieux que je n'usse pu le faire moi-même — par la vaillante jeune poétesse Teresita Guazzaroni — je suis très heureuse de l'occasion que m'offre Votre très honorée " Rivista „ pour y exposer plus en détail les idées exprimées dans ce mémoire improvisé la veille de la Séance du 27 avril, et qui donna lieu à un ordre du jour tout favorable, et voté à l'unanimité, à ma très grande joie.

Vous en userez comme il Vous plaira.

La première question à résoudre serait celle-ci: *qui doit et comment peut-on recueillir les mélodies populaires?* — L'ordre du jour dit: *un sodalizio di volonterose.* Il ne dit point *comment* il faut s'y prendre. Et en effet il n'est point facile — comme je l'ai dit dans ma relation, — de *trouver* et de recueillir les mélodies de la bouche du peuple. Il est difficile aussi d'établir une règle pour cela. Chaque " paese „ a son tempérament particulier, qu'il faut savoir traiter avec discernement et tact. C'est pourquoi j'ai cru bien d'en appeler aux *femmes* d'Italie et mettre dans leur main une entreprise si délicate. En Russie beaucoup de Dames, dans leurs proprietés au fond d'une province, ont, de leur propre initiative, recueilli et publié de nombreux petits Recueils de mélodies populaires. C'est l'instinct féminin qui doit guider en cela, mieux qu'une méthode.

Cependant il est désirable — indispensable même — que certaines règles soient observées. J'en note quelques-unes:

1. Faire redire la mélodie autant de fois qu'il est nécessaire pour en saisir toutes les finesses et nuances mélodiques et rythmiques.

2. S'abstenir de toute interprétation personnelle ou conventionnelle.

3. Écrire d'abord le texte sous la portée — *sans barres de mesures*; car souvent la division en mesures symétriques modernes en détruit le caractère et le charme.

4. Observer avant tout le commencement et la fin: la mesure *initiale* et la mesure *finale*. Indiquer par des barres en points ⋮ et non en lignes | les divisions et arrêts les plus importants de la voix; écrire en un mot les phrases musicales entières *sans divisions*, comme dans le Chant Grégorien — une " perfection „, comme disait Guido d'Arezzo — et il en résultera cette *unité dans la diversion* que préconisait ce grand génie toscan.

5. Quant à l'intonation, se servir d'un diapason normal, si l'on ne possède point l'ouïe absolue; contrôler sur un piano ou autre instrument ce qu'on aura noté.

J'ai toujours trouvé utile de rechanter moi-même la mélodie et la faire contrôler ainsi par le paysan ou la paysanne qui me l'avait chantée. L'effet en était surprenant, car toujours le chanteur, très surpris et content d'en-

tendre de la bouche du " forestiere " sa propre mélodie, prenait confiance et me chantait avec plaisir d'autres chansons.

6. Dans plusieurs contrées ce n'était que grâce à un bon verre de vin, offert aux chanteuses, ou une conversation familière qui les mettait en humeur de chanter; d'autres furent conquises par des chaînes de verroteries de Venise ou la promesse de quelque pièce d'argent pour chaque mélodie inscrite; d'autres encore, trop fiers pour accepter de l'argent — comme par exemple les *Résiens* (peuplade slave, d'origine inconnue, du district de Tarcento (Frioul) et de la Valle di Ferro (Pontebba)) — ne commencèrent à chanter qu'après avoir *dansé*. Les auberges simples réunissent souvent — les jours de fêtes — le soir, des ouvriers ou paysans — aux vendanges surtout — qui, réunis autour de la table, entonnent leurs chœurs, que l'on peut facilement saisir de loin, et même de près, car je n'ai jamais eu à me repentir de les avoir approchés en les priant de répéter un air, et j'ai trouvé un accueil aussi courtois que respectueux. Mais c'est surtout auprès des vieilles du village qu'il est utile de s'informer et d'obtenir d'elles les chansons du passé, les " Berceuses " *(Ninna nanna)* étant au point de vue de l'ancienneté et de la pureté de tradition, les plus précieuses et inaltérées.

7. Noter *toujours* le lieu, le village où l'on a trouvé la mélodie, le lieu de naissance de celle ou de celui qui la chante, son *nom*, son *métier*, son *âge*; apprendre aussi la provenance de l'air, où on l'a entendu, si la mère l'a déjà chanté, etc. — Prendre l'adresse exacte du chanteur ou de la chanteuse.

Mettre en ordre et noter à l'encre en recopiant les mélodies inscrites au crayon, tant que l'impression en est fraîche encore. Décrire aussi l'entourage, le milieu, le costume, s'il est caractéristique; s'informer si le " paese " tient encore à ses vieilles coutumes ou non.

8. Avoir toujours sur soi du papier à musique, un carnet et un crayon — en toute excursion dans les montagnes; dans le fond des bois on entend souvent les plus beaux motifs chantés par des pastoureaux ou gardiennes de chèvres, etc.

Voici à peu près ce que la pratique du folklore musical m'a appris à observer et ce qui m'a permis de recueillir les mélodies de la bouche du peuple à la campagne pendant la villégiature; mais en ville aussi, en consultant les ouvriers et le petit peuple, ou encore quelque servante fraîchement arrivée de la province, on peut récolter de jolies et véritables chansons populaires.

Car voici en effet une objection que bien de personnes m'ont faite: comment distinguer les airs anciens véritables des chansons neuves et confectionnées, d'importation ?

La réponse n'est pas facile vis à vis de personnes non musiciennes, laïques. Les traits caractéristiques dans le domaine rythmique et mélodiques — traits généraux et traits particuliers — sont d'une nature assez délicate — tonalités anciennes — étendue de la texture mélodique restreinte — absence de la note sensible — cadences spéciales — conduite de la ligne et d'autres détails se soustraient facilement à l'attention d'un non initié. Et ce n'est pas les Conservatoires qui enseignent la science du folklore musical — jus-

qu'à présent du moins! — J'ai essayé de définir et d'établir ces traits généraux et particuliers dans diverses études, dont une sur la *Berceuse populaire* que la " Rivista Musicale „ dès sa première apparition a publiée. — Je ne puis qu'y renvoyer le *Sodalizio delle volonterose.*

Mais, si cela devait les effrayer, il est plus simple que les femmes d'Italie inscrivent les airs qui leur paraissent vraiment empreints du génie italien et qui leur plaisent; à un Comité de musiciens folkloristes et musicologues le soin de choisir plus tard parmi ces airs ceux qui méritent d'être accueillis dans ce Recueil, dont le Congrès féminin avait considéré la nécessité, en *volume* (comme pour les poésies recueillies par le Chev. Nigra).

Je résume donc ma longue lettre en formulant les vœux suivants:

I. Que les femmes d'Italie profitent de l'occasion qui leur est donnée dans plusieurs Conservatoires d'Italie, pour suivre un cours de *dictée* musicale, afin de se préparer à la tâche aussi glorieuse qu'en apparence modèste de *gardiennes* du trésor national des mélodies populaires de *toutes* les provinces d'Italie, leur mélodieuse patrie. Qu'à défaut de Conservatoires, elles s'exercent à la maison en se faisant dicter par leur professeur de musique, ou l'organiste du village, ou simplement par une personne de leur entourage, des mélodies à l'*unisson* (sans accompagnements quelconque).

II. Qu'elles envoient leur butin musical *tale quale* à la " Rivista Musicale „ qui a inscrit sur son noble programme les soins à accorder à " ogni genere di musica, a tutte le forme di essa, fossero le più umili e " le più semplici „ et qui s'est proposée (une des premières dans l'arêne folkloriste musicale), *a ricercare i rudimenti della melodia e del ritmo nei canti primitivi, o a indagare l'attitudine musicale di una nazione nelle* **canzoni popolari** *o nelle* **arie di danza** (" Rivista Musicale „, anno I, fasc. 1°, pag. 3).

En effet — à côté des monuments de l'ancienne musique italienne — dont la " Rivista Musicale „, livre de bibliothèque, constitue le premier et digne Archive — disposant pour cela de tous les moyens typographiques et illustratifs — généreusement mis à la disposition de tous ses collaborateurs qui ne sauraient assez en être reconnaissants envers la Direction s'inspirant des plus purs motifs artistiques — la *chanson populaire italienne*, le *document primitif de son génie musical*, y a droit à une place d'honneur.

Mais il ne suffit pas des efforts de quelques-uns: la tâche est grande; il faut beaucoup de travailleurs — d'ouvrières surtout — car, selon moi, et je le répète, c'est là le domaine essentiellement féminin, le travail le plus adapté à l'activité musicale, à l'instinct musical de la femme: la chanson, la mélodie populaire — depuis la " Berceuse „ — qui est sa création à elle — jusqu'aux chants de la fiancée et de la patriote.

Pareilles aux colombes qui aidaient Cenerentola à égrener les bons grains des mauvais, que toutes s'emploient à apporter leur grain; des milliers de colombes viendront à bout d'une tâche en apparence supérieure à aucune force humaine.

Je Vous prie d'excuser, Monsieur le Directeur, et cet apologue — assez naturel d'ailleurs dans la patrie de Rossini et des " Cenerentole „ par excellence — et la longueur de cette lettre.

A Vous maintenant, Monsieur le Directeur, d'aviser aux moyens de rassembler " les colombes „ et de leur enseigner — en le leur ouvrant hospitalièrement — où elles pourront apporter leurs " grains „.

En attendant permettez-moi de Vous envoyer ci-joint quelques ***Mélodies populaires*** entendues ***dans le Haut Frioul*** (Veneto orientale), dans l'espoir de les voir accueillies, comme un premier tribut à l'œuvre patronisée par le ***Congrès des Femmes italiennes***, auquel Vous voulez bien promettre le puissant appui de la Votre " Rivista Musicale Italiana „.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments de haute distinction.

E. Adaïewsky.

PS. Prenant note de Votre aimable promesse de publier dans Votre prochain numéro l'ordre du jour du Congrès, je me permets de demander si la " Rivista Musicale „ ne pourrait pas, par un appel général, ou lettre ouverte, en une feuille imprimée volante, s'adresser aux notabilités de la Littérature et de la Musique — maîtres d'école, professoresses, — ainsi qu'aux protectrices et mécènes de l'art musical en Italie, en forme d'enquête, dont la teneur serait à établir par Vous, Monsieur le Directeur, et Vos illustres collaborateurs et amis,

Ou, si Vous le désirez et le préférez, j'écrirai faisant part de Votre gracieuse promesse d'appui à une promotrice du Congrès Féminin.

*** Il maestro Domenico Alaleona, in un recente concerto alla Reale Accademia Filarmonica Romana, fece eseguire, oltre a sue composizioni, alcune Laudi Filippine, da lui stampate nei suoi ***Studi su la storia dell'Oratorio musicale in Italia***, che suscitarono l'ammirazione del pubblico per la loro frescezza, originalità e spontaneità.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Annuario del musicista d'Italia, industriale, commerciale, pedagogico, artistico, compilato per cura di Marcello Capra. Torino, Soc. Tip. Ed. Naz. In-16°. L. 2,50.

Annuario del R. Conservatorio di musica di Milano. Anno XXV (1906-1907). In-8°. Milano, 1908. Tip. E. Bonetti. L. 0,50.

Bonaventura A., *Storia degli strumenti musicali.* In-16°. Livorno, R. Giusti. L. 0,50.

Clausetti C., *Tristano e Isotta di R. Wagner.* Notizie e documenti raccolti in occasione della prima dell'opera al R. Teatro S. Carlo di Napoli. In-4°. Napoli, G. Ricordi. L. 1.

Fano G. A., *I R. Istituti musicali in Italia e il disegno di ruolo per il Conservatorio di Milano.* In-8°. Parma, Tip. Operaia Adorni-Ugolotti.

Petrucci G., *Il sentimento religioso nelle opere di R. Wagner.* In-16°. Milano, A. Solmi. L. 0,60.

Pupino Carbonelli G., *Paisiello.* Conferenza. In-16°. Napoli, Tip. Tocco.

Vale G., *La " Schola Cantorum " del Duomo di Gemona ed i suoi maestri.* In-8°. Gemona, Tip. Toso.

FRANCESI

Alheim M. O. (d'), *Le legs de Moussorgski.* In-16°. Paris, E. Rey. Fr. 2,50.

Augé de Lassus L., *Boïeldieu.* In-8°. Paris, H. Laurens. Fr. 2,50.

Bourgault-Ducoudray L. A., *Schubert.* In-8°. Paris, H. Laurens. Fr. 2,50.

De la Laurencie L., *Rameau.* In-8°. Paris, H. Laurens. Fr. 2,50.

Rolland R., *Musiciens d'autrefois.* In-16°. Paris, Hachette. Fr. 3,50.

Tasset A., *La main et l'âme au piano, d'après Schiffmacher.* In-4°. Paris, Delagrave. Net Fr. 3,50.

Wagner R., *Œuvres en prose,* traduites par J. G. Prod'homme et F. Holl. Tome II. In-18°. Paris, Ch. Delagrave. Fr. 3,50.

TEDESCHI

Bach-Jahrbuch, 4 Jahrg. 1907, hrsg. v. Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf.

Guttmann O., *Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze.* Leipzig, J. J. Weber.

Iring W., *Die reine Stimmung in der Musik.* Leipzig, Reinecke.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1907, hrsg. v. R. Schwartz. Leipzig, Peters.

Jedliczka F., *Musik u. Leben. Aphorismen u. Sentenzen.* Laibach. J. v. Kleinmayr u. F. Bamberg.

Kloss E., *Wagner-Anekdoten.* Aus den besten Quellen geschöpft. Berlin, Schuster u. Loeffler.

Krehl S., *Beispiele u. Aufgaben zum Kontrapunkt.* Leipzig, G. J. Göschen.

Knypers A., *Aphorismen zur Bildung der Singstimme.* Leipzig, K. F. Koehler.

Leichtentritt H., *Geschichte der Motette.* Leipzig, Breitkopf.

Lenz W., *Beethoven.* Eine Kunstudie. Berlin, Schuster u. Loeffler.

Morena C., *Goldene Leier. Perlen der Tonkunst.* Berlin, R. Bong.

Neitzel O., *Der Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart.* 4 Aufl. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf.

Piper K., *Aufgabenbuch f. die Harmoniclehre.* Leipzig, Reinecke.

Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nunque primum ed. E. de Coussemaker. 4 tomi. Parisiis, 1864, 1867. Editio iterata ad editionis primae exemplum. Graz. U. Moser.

Steinhäuser W., *Aus dem Leben v. Karl Steinhäuser.* Mühlhausen.

Steinitzer M., *Musikalische Strafpredigten.* München, Suddeutsche Monatshefte.

Trübner W., *Ueber Dichtung u. Musik v. Siegfried Wagners Sternengebot.* Riga, W. Mellin u. C.

Urgiss J., *Wegweiser f. den Opernbesuch.* Berlin, Verlag " Die Sprechmaschine ".

Wagners R., *photographische Bildnisse. Mit e. Vorwort v. A. Vanselow.* München, Bruckmann.

Wolzogen E., *Ansichten u. Aussichten.* Ein Erntebuch. *Gesammelte Studien üb. Musik, Literatur u. Theater.* Berlin, F. Fontane u. C.

Wolzogen H. v., *Aus R. Wagners Geisteswelt. Neue Wagneriana u. Verwandtes.* Berlin, Schuster u. Loeffler.

INGLESI

Colles H. C., *Brahms*. London, Lane.

Duncan E., *A History of Music*. London, Vincent Music Co.

Goddard J., *The Rise of Music*. London, W. Reewes.

Hadden J. C., *The Operas of Wagner*. Their Plots, Music and History. London, Jack.

Library of Congress. Dramatic Music. Catalogue of Full scores. Compiled by Oscar George Theodore Sonneck. Washington, Gouvernement Printing Office.

New Cremona, Dr. Max Grossmann's Theory of Harmoniously attuning the Resonance Boards of the Violin. London, Breitkopf.

Röckl S., *What does R. Wagner relate concerning the origin of his musical Composition of the Ring of the Nibelungs?* Leipzig, Breitkopf.

Slator B., *The Salvation Army. Dictionary of Music.* London, Salvation Army.

Thomas J. P. G., *History of the Harp*. London, Hutchings and Romer.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Bossi M. Enrico. — Op. 110. *Missa pro Sponso et Sponsa.* — Leipzig, J. Rieter - Biedermann.

Domandare agli antichi la severità del linguaggio musicale e nello stesso tempo esprimersi con spontaneità di pensiero: ecco l'arte del Bossi, il quale in questa sua Messa, scritta in occasione delle nozze Savoia-Petrovich, non solo ci dà una bella opera, ma anche un insegnamento su ciò che debba essere lo stile della musica sacra, e tronca coll'esempio ogni chiacchiera di retorica vana.

Frugatta Giuseppe. — *Il pianista moderno.* — Milano, Carisch e Jänichen.

La novità di questi dieci esercizi giornalieri sta nel loro svolgersi sulla scala per toni interi: *do, re, mi, fa diesis, sol diesis, la diesis,* non forse gradita a tutti gli orecchi specialmente per la tensione del sentimento armonico che deriva dalle successioni di accordi con intervalli eccedenti, tanto più che in alcuni esercizi (n[i] VII, IX, X) la loro utilità tecnica non è maggiore che se avessero per base il sistema armonico ordinario. Utilissime invece al perfezionamento del meccanismo sono le scale semplici e ancor più quelle a note doppie, terze e seste, eseguite con diteggiatura uniforme — contributo notevole alla tecnica dello strumento.

Morasca Benedetto. — " *Cara, segreta .....* " (Dal *Corsaro* di Byron) per canto e pianoforte. — Milano, G. Ricordi e C.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✣ MEMORIE ✣

Musica dell'Hindustan.

(*Contin. e fine*, V. vol. XV, fasc. 3°, pag. 519, anno 1908).

X.

Canti dell'Hindustan.

Per appagare la curiosità dei lettori ho qui riunito alcuni canti di varie provincie dell'Hindustan. Comincio con tre *Raga composti*, che tolgo dalle pubblicazioni di quel distinto musicista Hindu, il Dottor *Raggià* Sir *Sourindro Mohun Tagore*. Ho già detto, ma lo ripeto per maggior chiarezza, che la transcrizione di questi canti indiani non può essere che approssimativamente esatta, essendo impossibile rendere gli *Sruti* col nostro sistema musicale. Si osserverà anche che nei tre *Raga* la divisione del tempo non è regolare, ma se avessi diviso il canto in battute eguali avrei dovuto alterarlo troppo. Mi sono quindi limitato a segnare con una crocetta le note *Agata*, cioè quelle su cui cade il ritmo. Spero che, malgrado tutte le imperfezioni, questa piccola raccolta non riescirà sgradita e servirà a dare un' idea della musica di questo interessante paese:

Canto del Nata-Narayana.

Canto del Bhupali.

Canto del Lalita.

Dagli *Anecdotes of Indian music* di Sir W. Ouseley tolgo le seguenti due moderne canzoni, che mi sembrano degne di essere riprodotte. Richiamo l'attenzione del lettore sul modo curioso col quale esse finiscono. Le canzoni sentimentali moderne non concludono sulla tonica, come, generalmente, le antiche: esse restano quasi troncate alla fine, e ciò all'orecchio europeo riesce invero poco soddisfacente, per quanto sia originale e caratteristico:

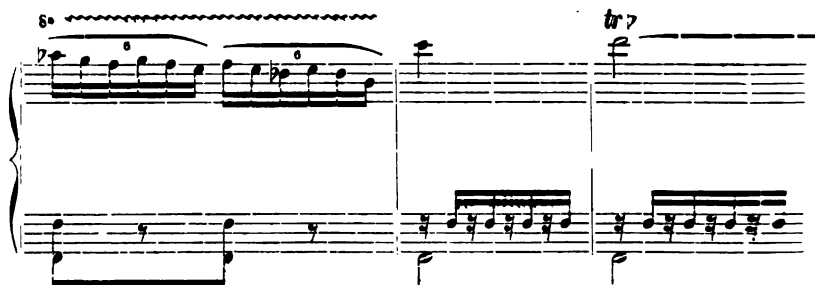
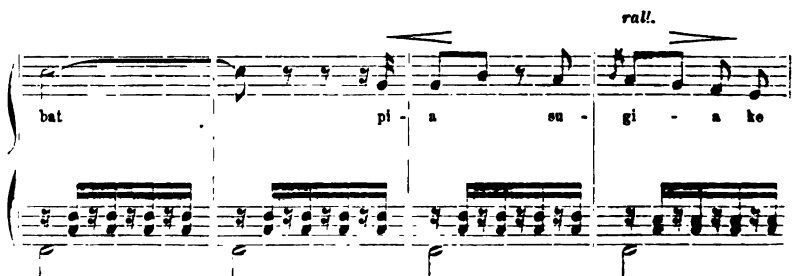
Hindovi.

Canzone della Giungla (Tappa).

La seguente bella ed antica canzone Hindu è stata già pubblicata dal Cap. Meadow Taylor. Io ho avuto molte volte occasione di udirla nei *Nautches* (balli), e perciò mi sono permesso — nella transcrizione da me fatta — di toglierle di sana pianta l'accompagnamento che il suddetto Cap. Taylor ha creduto di farle. Una canzone Hindu perde tutto il suo carattere se viene armonizzata col nostro sistema; ciò ne travisa intieramente il senso musicale. Il lettore, infatti, vuole semplicemente aver un'idea, al più possibile esatta, di queste canzoni, quindi, volendoci fare un accompagnamento, questo deve, per quanto si può, imitare l'effetto prodotto dall'accompagnamento originale. Questa classe di canzoni viene generalmente accompagnata dal *Tambura*, dal *Sarangi*, dal *Tabla*, dal *Mangira* e da altri simili. Non può stabilirsi una regola fissa, ma generalmente gl'instrumenti della classe *Bitat* seguono il movimento ritmico: il più grande fra essi batte il primo tempo della battuta e gli altri continuano il movimento sincopato; il *Mangira* batte a piccoli e regolari intervalli; il *Sarangi* ed il *Tambura* poi vanno sempre all'unisono col canto. Però, spesso, alla conclusione della frase, l'artista fa una pausa, come ho già spiegato parlando del *Tambura*, e allora questo instrumento, od il *Sarangi*, fa una piccola variazione *ad lib.*, che occupa lo spazio di 3, o 4, o più battute, finchè non riattacca il canto. Ho

cercato di imitare questo nell'accompagnamento. La canzone Hindu è la seguente:

" Karna na pai bat
" Ab main! Pia sugia ke bat
" Udangi! Tahrian, main bulain leonghi ho!
" Mohi leciallό unhin ke pas „.

Il che significa: « Non ho parole per esprimere il mio dolore. O Dio! « dammi la pace per calmare la mia desolazione. Dammi il riposo, « ascolta la mia preghiera. — Vieni, o morte, conducimi presso « di lui ».

8a
tr
Canto. Pi -
- a su - gi - a ke bat pi - a su - gia ke
bat pi - a su - gi - a ke
rall.

Variazione come prima.

Variazione.

8a

leon - - ghi ho!

mf

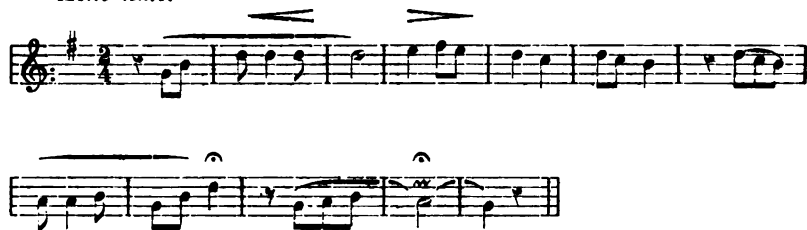
p

più lento

mo-hi le-cial-ló un - hin ke pas mo-hi le-cial-ló un-hin ke

La seguente è un' Aria della provincia del Marwar:

Allegretto.

Il seguente è un *Bishnopad* (Canto Sacro) Mahratta. È un' invocazione a Dio. Comincia con le parole: *Koda Salaamat*, cioè: « Salve, o Dio! » È uno dei più belli che abbia mai intesi in India:

La medesima Aria vien cantata alternatamente dagli uomini e dalle donne.

Ecco un *Dhurpad* delle Provincie Centrali dell'India. È un canto allegro, con parole irreferibili, perchè oscene:

La seguente è una Canzone Guzerati:

Il seguente è un Canto Hindi:

Le seguenti due canzoni sono della Provincia del Kattiavar. La prima illustra quanto ho già detto a proposito delle poesie da musicarsi. Ha una melodia assai graziosa, mentre le parole sono le più stupide che immaginar si possa; significano: *non bere liquore!* La musica ha molto dei canti Gregoriani, i quali — come ho già spiegato — hanno per fondamento il ritmo della musica Ariana.

La seconda ha una poesia assai suggestiva. Si tratta di una povera ragazza che ha perduto la sua *collana di perle*! Essa ne piange l'irreparabile perdita e dice che l'angoscia sua è così profonda, che essa non può più prendere alcun cibo. Ogni perla aveva un' inestimabil valore! (la poesia letteralmente dice che ogni perla valeva 125.000 rupie!!).

Molto lento.

La canzone della perla.

Ecco un *Dhurpad*, un' aria marziale generalmente cantata nel Sud dell'India. Ho dovuto fare bemolle il *Si* per imitare il più possibile l'effetto di questa nota, ma il *Si* non dovrebbe essere diminuito di $^1/_2$ tono, ma solo di $^1/_3$ di tono: la vera nota sarebbe il Sruti *ramaia* (*La* $\frac{2}{3}$ ♯): in mancanza di questo, il *Si* ♭ è la nota più adatta:

Allegro marziale.

Riproduco ora un coro che vien cantato nel Bengala e lo ritengo degno di particolare menzione, perchè è caratteristico per il modo in cui la melodia viene cantata successivamente dai bassi, dai tenori e ragazzi e quindi dalle donne, e mentre l'una parte canta le altre sostengono la tonica. Generalmente tutto l'accompagnamento si limita ai *Daera* e *Mangira*: talvolta vi si unisce il *Sarangi*. Il *Mangira* suona, in questo caso, a colpi regolari, ognuno del valore di una *Croma* (8 in ogni battuta). Questo coro, per quanto semplice, riesce di grazioso effetto anche per il colorito che vi dànno i cantanti, i quali qualche volta cantano sottovoce, altra volta forte o fortissimo, ma, siccome manca di altra varietà e vien ripetuto e ripetuto per un tempo indefinito, presto diviene monotono e seccante:

mf
p
mf
f
f
f
p
p

Ripete *ad libitum.*

Concludo questa piccola raccolta con il seguente canto, che è stato composto a Calcutta nell'occasione dei funerali della Regina Vittoria. È una splendida composizione. La mia transcrizione fonetica, presa dalla viva voce dei cantanti, sebbene imperfetta, spero potrà dare al lettore un' idea di questa bellissima elegia. Vi sono alcuni cambiamenti di tono ingegnosissimi e graziosi. Credo che, in via eccezionale, questo canto, se armonizzato, riuscirebbe di ottimo effetto:

G. F. Checcacci.

Essai

sur les origines de la musique descriptive.

(*Suite et fin*. V. vol. XV, fasc. 3°, pag. 457, anno 1908)

III.

La peinture d'une chasse ne devait guère moins plaire que celle d'un combat aux hommes du XVIe siècle. Avides de tous les exercices violents, ils trouvaient leurs propres sentiments exprimés dans ces vers, par lesquels commençait la seconde partie de « la Chasse » de Jannequin:

Sur tous soulas, plaisir et liesse,
Sur tous souhaitz qu'amour pourchasse,
Tous esbatz qui sont en noblesse,
Sur tous deduitz, n'est que la chasse.

Et c'était une joie pour eux que de reconnaître au passage tous les termes de vénerie, d'entendre le roi et le « grand sénéchal » se répondre, les veneurs se donner rendez-vous aux carrefours connus de la forêt de Fontainebleau:

Vous prendrez chacun vostre limier:
La Roche, Plexis aurez pour compaignon,
Vous irez destourner au rocher d'Avon.
Oudart et Britonnière,
Faictes la Croix du Vaucervelle;
L'enseigne aussi, Brunière,
Qui avez tres bonne cervelle
Vous irez à la croix du grand Veneur,

— puis, les chasseurs et les valets nommer, exciter, pousser ou retenir les chiens:

et les chiens eux-mêmes aboyer, tandis que le cerf s'enfuit et que la chasse galope sur ses pas:

Le moment où le cerf « tient tête », celui où il est « aux abois », sont dépeints par un redoublement d'onomatopées, et de notes pressées et redoublées; sa mort, par de longues tenues qui s'étalent tout-à-coup, bruyantes et solennelles.

En le voyant si attentif à souligner les locutions usitées dans une chasse à courre, on ne peut douter que Jannequin n'ait introduit dans ce morceau des motifs conventionnels, dont le souvenir adroitement invoqué devait imprimer à son œuvre un cachet frappant de réalité.

De tout temps une musique spéciale avait accompagné le passe-temps, réputé noble, de la chasse, et le vacarme même de la meute paraissait harmonieux à un veneur. On a cité souvent les jolis vers par lesquels, sous le règne du roi Jean, Gaces de la Buigne comparait les aboiements des chiens à une pièce polyphonique, en se servant des termes musicaux pour les décrire, et en assurant qu'aucun répons ou alleluia, fût-il interprété par les chantres de la chapelle du roi, n'en pouvait égaler l'agrément. Dans le chœur des chiens, disait-il,

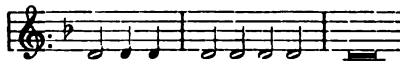
> Les uns vont chantant le motet,
> Les autres font double hoquet.
> Les plus grans chantent la teneur,
> Les autres la contre-teneur;

Ceux qui ont la plus clere gueule
Chantent la tresble sans demeure,
Et les plus petits le quadrouble
En faisant la quinte surdouble (1).
. . . .

Un autre rimeur du XIV[e] siècle, Hardouin de Fontaines-Guérin, dans son *Trésor de Vénerie* (2), enseigne la science de corner

En tant de guises, comme il faut
Corner en chasse, sans deffaut,

et donne, avec une notation spéciale, l'explication des quatorze « cornures » en usage dans sa province, qui était l'Anjou et le Maine: le répertoire des chasses en France s'en écartait peu, paraît-il; le cor, qu'il fût d'airain, d'argent ou d'ivoire (l'oliphant du moyen âge), ne fournissait qu'un son unique, et c'était par la différenciation des valeurs de durée, par le rythme, que se distinguaient les « cornures », composées chacune d'une, deux ou trois « haleinées ».

Le dessein de rappeler ces rythmes familiers se fait constamment reconnaître à travers l'œuvre de Jannequin, par la fréquence des phrases débitées sur une seule note. Lorsque, par exemple, on entend le superius chanter:

on se souvient de la « cornure de mescroy », qui se sonnait en cas de méprise, pour retourner sur ses pas, et dont la première « haleinée » se composait de deux sons courts suivis de cinq longs. La « cornure de chasse » surmonte au superius le chœur formé des

(1) HENRI D'ORLÉANS, *Notes et documents relatifs à Jean, roi de France*, dans les "Miscellanies of the Philobiblon Society ", t. II, 1855, p. 174. — *Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 751.

(2) *Trésor de Vénerie*, composé l'an 1394 par Hardouin, seigneur de Fontaines-Guérin, et publié pour la première fois par H. Michelant. Metz, 1856, in-8°.

aboiements des chiens. L'historien qui chercherait à pénétrer les origines de la musique cynégétique trouverait donc dans « la Chasse » de Jannequin des documents analogues à ceux que renferme, pour la musique militaire, sa « Bataille de Marignan ».

La « Chasse » du maître français n'obtint pas le succès réservé à ses autres compositions descriptives. Elle ne fut pas, comme « la Guerre » et « le Chant des oiseaux », plusieurs fois réimprimée, et l'on n'en connaît point de transcriptions instrumentales. A cause, en grande partie, de ses longs développements (1), elle produit sur nous une impression de monotonie. Mais, d'autre part, nous sommes frappés d'y voir le musicien s'attacher de très près au sens des paroles, qu'il cherche évidemment à rendre intelligibles à l'auditeur, plus que l'on ne s'en souciait alors dans les chansons polyphoniques. La netteté du tableau retracé devient telle, que l'on peut, pour ainsi dire, en imaginer la mise en action; et il serait extrêmement curieux de tenter aujourd'hui de cette Chasse une exécution dialoguée, qui, sans porter atteinte à l'intégrité du texte musical, et simplement par l'emploi raisonné, selon le contenu des paroles, d'un chœur, et de quelques solistes, parviendrait sans nul doute à des effets surprenants de vie et de vérité.

D'autres Chasses furent imprimées après celle de Jannequin. Le second livre du grand recueil de Forster, qui parut en 1540 (2), contient, sous le n. 31, un lied anonyme à quatre voix, divisé en trois parties, « Wohlauf, jung und alt », dans lequel sont décrites les péripéties d'une chasse au cerf. Les voix, en répétant « wuff, wuff », imitent tantôt les aboiements des chiens et tantôt le galop du cerf et des chevaux, « wuff, wuff, da lauft der edel Hirsch ».

---

(1) Dans la réédition de M. Expert, " la Chasse " occupe quarante pages, tandis que " la Guerre " et " le Chant des oiseaux " sont contenus chacun en trente pages.

(2) Voyez Eitner, *Bibliographie*, p. 64. — Une réimpression des textes littéraires du recueil entier a été publiée sous son titre original, *Guter frischer teutscher Liedlein*, etc., dans les " Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts ", n^os^ 203-206, Halle, 1903, in-8°.

Une édition en partition moderne du second livre a été donnée par Eitner dans les " Publikationen älterer Musikwerke... hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung ", tome XXIX, in-fol., 1905.

Deux « Chasses du lièvre » à quatre voix, l'une anonyme et l'autre inscrite sous le nom de Nicolas Gombert, sont, comme il a été dit précédemment, contenues dans le *Dixiesme livre* de chansons, imprimé par Tylman Susato, en 1545 (1). Chaque éditeur s'appliquait à mettre au jour une série de recueils analogues, sous une numérotation propre. Le *Onsième livre* du recueil de Le Roy et Ballard, qui porte la date de 1573 et dans lequel nous avons fait plus haut remarquer la présence d'une « Guerre marine » de Desbordes, contenait, sous le nom également obscur de Delafont, une « Chasse à la perdrix », qui commence par les mots: « As-tu point là quelque espervier prêt à voller? ». Le texte, comme il faut s'y attendre, ne manque pas de reproduire les cris des fauconniers et les noms de leurs oiseaux: « Or sus, Espagnol, en avant, vole, vole! Ha, ha, hare, Satin! hare, Tanné! aussi Diamant, là, mon amy! ha, Camelot! hare, voy le cy, vrr, là, là, là, tien cy, tien là! il pille, il pille, mon oiseau! ». La fin est très prosaïque:

Monsieur, voylà le perdriau.
Il en a pris, me semble, assez,
Allons en, nous sommes lassez.

(1) Voyez ci-dessus, au Catalogue des éditions de Jannequin, le n° 7.

De la musique, nous ne pouvons rien dire, n'en connaissant que la seule voix de superius.

Le même étonnement que Kastner avait manifesté à l'égard de l'absence de mérite poétique dans les paroles de la *Bataille de Marignan*, a été exprimé relativement au texte d'une autre chanson de Jannequin, *les Cris de Paris*, par un écrivain qui, n'étant point musicien, n'a pas soupçonné l'intérêt de l'œuvre au point de vue de la notation des bruits de la rue, et de leur utilisation pour une œuvre d'art. C'est dans l'un des volumes de M. Alfred Franklin sur *la Vie privée d'autrefois*, que nous lisons ce jugement étrange à rencontrer sous la signature d'un érudit: « Je n'ai rien à dire de la musique, quatuor qui serait sans doute peu goûté aujourd'hui. Il est probable que Jannequin est aussi l'auteur des paroles, et s'il s'en montrait fier, il avait tort. Mais Jannequin était musicien, non poète, et il est clair que, d'un bout à l'autre de la pièce, la poésie est volontairement sacrifiée à la musique » (1).

Pas plus dans sa chanson des *Cris de Paris* que dans celle de *la Guerre*, Jannequin ne s'était inquiété, en effet, de la qualité littéraire du texte, et le procédé du « quolibet », de la chanson formée d'un mélange de paroles sans suite, qui avait donné tant d'animation à sa peinture de *la Guerre*, était devenu très naturellement la base d'une composition destinée à décrire la confusion bruyante des cris populaires. Il n'y avait même, pour y atteindre, aucune autre route à suivre. Qu'il connût ou non l'œuvre analogue de Nicola Zacharias, écrite cent et quelques années auparavant, Jannequin ne pouvait qu'en reprendre la méthode, en l'adaptant à sa manière propre, et aux progrès qu'un siècle avait apportés dans l'art de la composition: et c'est des mêmes procédés que Mr Gustave Charpentier a de nouveau fait surgir, dans un tableau célèbre et charmant de son opéra *Louise*, des effets entièrement modernes.

La part des rapprochements et des mélanges comiques, dans un

---

(1) A. Franklin, *La Vie privée d'autrefois: l'Annonce et la réclame, les cris de Paris*, 1887, in-12°, p. 210. — L'auteur est mal renseigné sur la date de la première édition de l'œuvre de Jannequin, qu'il place à 1550, au lieu de 1529.

sujet de cette nature, n'était pas pour en éloigner Jannequin, qui cherchait volontiers dans le rire, et dans le rire rabelaisien, un élément de succès. Il n'alla nulle part, dans cette direction, plus loin que dans *le Caquet des femmes*, où son inclination au réalisme et sa verve caustique se donnèrent carrière en dépeignant le bavardage d'une assemblée de commères. Le caractère licencieux du texte rend impossible aujourd'hui l'exécution de cette pièce.

Ce caractère, qui était commun alors aux chansons de beaucoup de compositeurs, mais que celles de Jannequin portent volontiers à l'extrême, se retrouve dans son « Chant de l'alouette », qui n'est pas seulement un morceau descriptif, avec imitations du gazouillement des oiseaux, mais en même temps et principalement une chanson amoureuse, une âpre satire du « faux jaloux », dont se moquaient à l'envi les conteurs du moyen âge. Jannequin avait précisément puisé les paroles de cette pièce dans le répertoire vocal du XV^e siècle. S'il a laissé de côté la seconde partie de l'ancienne chanson, et s'il ne s'est point astreint à en adopter le sujet musical, du moins il s'est servi de plusieurs de ses formules mélodiques, de celles en particulier qui s'attachaient aux paroles imitatives et qui étaient passées avec elles dans le vocabulaire de la composition:

On ne reconnait pas d'antécédents analogues pour le morceau de Jannequin intitulé *le Chant du rossignol*, dont les paroles furent remises en musique par Pierre Certon, et ne contiennent matière qu'à très peu d'imitations réalistes.

Celles-ci remplissent, au contraire, presque complètement *le Chant des oiseaux*, qui, de tous les poèmes consacrés par Jannequin à l'interprétation des spectacles de la nature, reste le plus célèbre et le plus intéressant.

Les questions de priorité, quand il y a similitude de sujets, de textes et de thèmes, sont presque impossibles à trancher pour la plupart des œuvres musicales du XVIe siècle. On est donc dans l'incertitude pour placer dans un ordre chronologique exact les deux compositions de Nicolas Gombert et de Clément Jannequin sur *le Chant des oiseaux*. A s'en tenir aux dates des éditions connues, l'œuvre du musicien français précéderait de dix-sept ans celle du maître de chapelle de Charles-Quint, puisque *le Chant des oiseaux*, de Jannequin, fut imprimé dès 1528 dans son livre de *Chansons* publié par Attaingnant, et de nouveau en 1537 dans la seconde édition mise en vente par le même libraire, tandis que le morceau de Gombert n'apparaît qu'en 1545, dans le *Dixième livre* de Tylman Susato (1). Mais rien ne prouve que d'autres recueils, ignorés aujourd'hui, n'ont pas auparavant contenu cette composition. Les deux artistes étaient absolument contemporains. A défaut de documents certains, des raisons inhérentes aux chansons elles-mêmes, des raisons « intérieures », feraient, jusqu'à nouvel ordre, attribuer vraisemblablement à Gombert l'honneur de l'initiative: car son *Chant des oiseaux* est à trois voix, celui de Jannequin à quatre, et les deux pièces se présentent par conséquent, vis à vis l'une de l'autre, dans un rapport de surenchère pareil à celui qui s'observe souvent, à la même époque, entre les compositions de deux ou de plusieurs maîtres rivaux.

Admettons donc provisoirement qu'il en avait été ainsi, et que Jannequin se posait là en successeur de Gombert. Il se sert du même texte, des mêmes idées musicales. Par l'emploi d'une voix de plus, il donne une impression d'achèvement qui ne résulte pas d'un simple remplissage harmonique, mais d'un équilibre différent donné à toutes les parties; en même temps, par des inflexions nouvelles imposées

---

(1) Voyez au chapitre précédent le catalogue des éditions de Jannequin. Le *Chant des oiseaux* de Gombert a été publié en partition par Commer dans sa *Collectio operum musicorum batavorum*, tome XII. Des fragments en ont été cités par Reissmann, *Geschichte der Musik*, tome I, p. 267, et par Schneider, *Das musikalische Lied*, t. II, p. 404. Pour le *Chant des oiseaux* de Jannequin, on se reportera aux éditions de M. Henry Expert, seules conformes à l'original.

aux mêmes motifs, il se les approprie et leur communique son humeur particulière, sa gaieté légère et hardie; il les découpe et les enchevêtre en mélanges piquants, en images changeantes, propres à divertir autant qu'à charmer.

Le thème initial de toute la chanson, qui produit un si gracieux effet en se reproduisant pour conclure, s'inspirait, chez Jannequin comme chez Gombert, des premières mesures d'une pièce anonyme du XV[e] siècle (1):

On sentira l'influence de ce thème dans le début du *Chant des oiseaux* de Gombert:

(1) Bibl. Nationale de Paris, ms. fr. n. a. 6771, fol. 91 v°.

et les quelques mesures par lesquelles commence le morceau de Jannequin feront immédiatement apercevoir la dissemblance du traitement mélodique chez les deux maîtres:

Une comparaison suivie montrerait les deux musiciens soutenant jusqu'au bout cette démarche opposée: Gombert, attaché davantage aux développements de la mélodie, et s'appesantissant volontiers sur des formules ornées et arrondies, Jannequin demeurant fidèle à son humeur joyeuse, à son penchant tout français en faveur de la clarté et des effets précis, rapides, animés, qui donnent l'impression de la vie. Selon que sa composition reçoit de la part des chanteurs une interprétation délicate et fondue, — la perfection, en ce genre, a été atteinte par le quatuor Expert, — ou qu'au contraire on l'exécute avec une accentuation mordante et des sonorités moins discrètes, la signification peut en paraître foncièrement différente: ou bien c'est un coin délicieux de paysage musical, ou bien l'impertinente, voire grossière fantaisie d'un contemporain de *Pantagruel* et de l'*Heptaméron*. Ce qu'on est accoutumé à rencontrer chez Jannequin et chez la plupart des compositeurs profanes de la Renaissance, peu enclins aux badinages innocents, rend, il faut bien l'avouer, la seconde explication plus vraisemblable que la première. Assis, comme trois siècles plus tard Beethoven, au bord d'un ruisseau, Jannequin écoute aussi se répondre le loriot, la caille et le coucou; mais il comprend autrement leur langage; ensemble, il les entend claironner des fanfares, s'inviter à « rire et gaudir », appeler par leurs noms leurs maîtresses, Guillemette, Colinette; quelques-uns tirent vers le cabaret, en prononçant: « il est temps d'aller boire ! » Le sansonnet,

Le petit sansonnet de Paris,
Sage, courtois et bien appris,

met les cloches en branle: « din, dan, din, dan », et crie [illegible] madame, à la messe ! ». Chacun rit, fredonne, gazouille, ja[illegible]e d'impayables discours, faits de notes douces ou aigües, de rythmes précipités, de syllabes frappées et refrappées avec volubilité; contre le coucou, l'oiseau traître, qui ne construit pas de nid, toute la gent aîlée s'allie; on le honnit, on le bat, on le chasse, et, une fois l'intrus expulsé, tout s'achève paisiblement par le retour des premiers vers et du premier thème:

Reveillez vous, cœurs endormis,
Le dieu d'amours vous sonne.

Au lieu d'altérer le texte littéraire et musical du chant des oiseaux pour en faire disparaître, par des substitutions de noms et des coupures, les allusions équivoques (1), on peut tenter d'en interpréter autrement le sens, et d'y voir simplement un joyeux tableau de la nature au printemps, une amusante transposition des concerts du petit peuple des oiseaux, un écho des « murmures de la forêt », où ne paraissent ni les mythes et les symboles d'un poème légendaire, ni les mots à double entente d'une satire grivoise. Lire ou entendre dans cette acception *le Chant des oiseaux* serait le moderniser, puisqu'on assure qu'à l'époque de la Renaissance, le « sentiment de la nature » n'existait pas, tel du moins que nous l'entendons; — affirmation discutable, et contre laquelle la musique du XVI[e] siècle apporterait autant d'arguments et de documents que la littérature; — ce ne serait en tous cas ni le méconnaître, ni le déformer.

Nous ne saurions cependant poursuivre ici un examen détaillé de la chanson de Jannequin, que la double édition de M[r] Henry Expert rend heureusement accessible, sous sa forme authentique, à tous les musiciens. Nous préférons engager le lecteur à s'y reporter et lui

---

(1) Dans l'édition du prince de La Moskowa, le coucou a été transformé en hibou, ce qui constitue un non-sens absolu, au point de vue de l'observation de la nature et des mœurs des oiseaux: et ce changement dans le texte a entraîné la suppression du passage construit sur les harmonieuses réponses que fournissait le chant du même oiseau.

uggérer seulement, au point de vue spécialement imitatif, quelques rapprochements entre cette pièce et d'autres du même temps, dans lesquelles apparaissent épisodiquement des effets puisés aux mêmes sources. Le plus simple de tous les chants d'oiseaux, le plus aisé à noter fidèlement, à enchâsser dans des combinaisons harmoniques, le chant du coucou, dont nous avons signalé l'emploi dans plusieurs chansons anciennes, joue musicalement et littérairement un rôle important dans le chant populaire et artistique du XVI^e siècle. Nous n'avons à relever ici que les cas où des musiciens de diverses nationalités se plaisent à le disposer en réponses entre toutes les voix, pour en tirer des effets appropriés à l'intention purement musicale, ou descriptive, ou comique, de leur composition.

Le *Cancionero*, publié par M. Barbieri, nous offre une double notation de ce chant, dans deux chansons espagnoles écrites sur le même texte, l'une, par Juan del Encina, avant 1496, et la seconde, par un anonyme, vers la même époque. Le fragment de Juan del Encina se présente sous cette forme (1):

Parmi les lieder allemands du recueil de Schmeltzel, imprimé à Nuremberg en 1544 (2), le neuvième tout entier roule sur les aventures du coucou et contient vers la fin ce passage:

(1) F. A. Barbieri, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI.* Madrid, s. d., in-4°, p. 26.

(2) Ce recueil a été cité précédemment à propos de la *Buttaglia taliana*, de Matthias Hermann. Le morceau sur le coucou a été publié en partition par Eitner, dans son volume *Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts*, I. Bd. Berlin, 1876, in-8°, p. 59 et suiv.

Ich ar - mer guck- guck wo sol ich aus? Wil
Ich ar - mer, etc.
Ich ar - mer, etc.
Ich ar - mer, etc.

flie - gen auf die zin - nen, wil he - ben an zu sin - gen: guck, guck, guck,

guck, g. g. g. g. g. g. mit frei - - en Mut.

Dans le second livre des lieder recueillis par Forster figure une ꞏce à six voix de Lemlin, dont chaque couplet, chanté à quatre ꞏties, est accompagné de la répétition « obstinée » du chant du coucou, par deux soprani (1):

(1) Le texte et la musique de cette pièce ont été donnés en partition par C. F. BECKER dans son livre: *Die Hausmusik in Deutschland*, p. 79, et par EITNER, dans sa réédition du second livre du recueil de Forster, formant le tome XXIX des *Publicationen älterer Musikwerke, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung* (p. 46). — F. Böhme a reproduit le ténor seul du morceau de Lemlin, avec plusieurs autres lieder sur le chant du coucou, dans son *Altdeutsches Liederbuch*, p. 259 et suiv. — En dehors de ces morceaux et des très nombreuses pièces vocales et instrumentales où, jusqu'à nos jours, les compositeurs allemands se sont plu à introduire les mêmes formules imitatives, une preuve toute particulière de la constante popularité du chant du coucou dans les pays germaniques peut être cherchée dans la fabrication traditionnelle de ces horloges bien connues de la Forêt Noire et de la Suisse allemande, où la sonnerie des heures est remplacée par l'imitation du chant du même oiseau.

guck,
guck guck,
guck guck,
guck guck,
guck guck, Der
Gutz-gauck auf dem
Zau - ne sass, es
re - gnet sehr und
Zau - ne sass
guck guck, guck
guck,
es re - gnet
Gutz-gauch auf dem
Zau - ne
sass es
re - gnet sehr und
auf dem Zau - ne
sass, guck guck,
guck guck, es
re - gnet sehr und
guck
guck, guck guck,
guck guck,
guck guck, guck guck,
guck
er war
nass, es
re - gnet sehr und
er war
sehr und er war
nass
es re - gnet
sehr und er war
er war
nass es
re - gnet sehr und
er war
er war
nass ess
re - gnet sehr und
er war

D'après la date de leur publication, ces deux lieder seraient postérieurs au *Chant des oiseaux* de Jannequin, dans lequel un long et joli épisode est uniquement formé par l'imitation du chant du coucou; cette imitation, adroitement combinée en vue de l'effet pittoresque, se développe en progressant de vitesse et, sans doute, de sonorité, depuis ce début très doux, et comme lointain:

jusqu'à un enchevêtrement de réponses rapides, où, pour ne citer qu'une voix, le ténor chante:

Autre chose était de s'attaquer aux mélodies du rossignol, et précisément parce qu'ils en raffolaient, les musiciens du XVI[e] siècle ne se hasardèrent point à vouloir les copier exactement. Le naturaliste Pierre Belon, qui employait pour les décrire force comparaisons et locutions musicales, concluait à l'impossibilité où se trouvait l'observateur le plus diligent et l'artiste le plus habile, de le « contrefaire en chantant ». Encore qu'un extrait de ce livre puisse paraître à plus d'un lecteur une digression inutile, pour d'autres, qui peut-être aimeront la comparer aux fragments de poésies reproduits dans notre premier chapitre, nous emprunterons au créateur de l'ornithologie française une charmante page où s'exprime la parfaite habitude qu'avaient alors du langage musical les hommes de science, et tout l'enthousiasme, ou, comme on devait dire plus tard, la « sensibilité » dont ils étaient pénétrés en présence des beautés de la nature:

« Nous n'avons », dit Belon, « cognoissance d'aucun oyseau qui soit de la nature d'un rossignol, c'est à sçavoir, qui chante incessamment toute la nuict sans dormir: car lorsque les forêts et les taillis se couvrent de feuilles, il est long temps sans cesser de chanter iour et nuict. Mais pourroit-il estre homme tant privé de iugement, qui ne prenne admiration d'ouïr telle melodie sortant de la gorge d'un si petit corps d'oyseau sauvage? Et sçachant que d'une voix si haultaine issue d'un si petit tuyau de si resonnante musicque, toute industrie humaine n'en sçauroit approcher. Mais oultre cela, le meilleur du rossignol est qu'il persevere si pertinemment en son chant, que sans se lasser et laisser son entreprinse, plus tost la vie lui defauldra, que la voix. A-t-il point eu de maistre, qui luy a enseigné la science de musicque si parfaicte? Non: et toutesfois ne fault iamais à bien accentuer les syllabes, et mieux observer tous les tons, et les conduire d'une mesme haleinée si parfaicte, qu'il n'y a celuy qui ne desire l'entendre. Encor redirons nous qu'il ne fault point à bien observer les tons, et les conduire d'une mesme

haleinée, les uns en longueur, et aspirer les autres: tantost varier le dessus, quasi le jectant en fusée, tantost courber les notes entieres, et soudain les mener par feinctes, et puis les distinguer, et decouper par pieces, comme en minimes crochues: tantost les assembler, puis les demeurer comme leur baillant des entrelassures: et de là les allongeant, soudain il les delaisse, et puis les reprenant, il obscurcit sa voix au despourveu, quasi comme en tremblant: tantost apres murmurant en soy mesme, ne chante que le plain-chant, l'une fois si pesant, qu'il semble prononcer les notes par semi-brèves: tantost il les deprime, menant sa voix en bas ton, et de prin sault, il fait l'accent agu comme chantant en faulcet; l'autre fois frequente les tons, l'autre fois les estend, et là où il luy plaist, les darde haultains, moyens, ou bas: tantost il contrefait son chant muant sa voix en diverses façons: voulant quasi qu'on pense que c'est d'un autre oyseau. Et puis se remonstrant, chante quelque peu en vers de rythme: tantost se met à poursuyvre en prose. Quel instrument, qu'ayent pu fabriquer les hommes? Quelle harpe, lut ou espinette, pourra l'on mettre en comparaison de son chant? Jà maintes fois a donné plaisir beaucoup de matinees au lever de celuy qui a expressément dormy entre les arbrisseaux feuilluz, pour observer sa plaisante voix harmonieuse, pour en estre tesmoin. Par quoy il fault nous accorder, qu'il surpasse l'artifice humain en ceste science ..... » (1).

Les musiciens du XVI[e] siècle étaient au fond du même avis que Belon, et savaient que le chant du rossignol, dont l'irrégularité même fait l'un des charmes, ne se peut pas « contrefaire » exactement par la voix. Ils laissaient cette entreprise aux futurs compositeurs d'o-

---

(1) *L'histoire de la nature des oyseaux, avec leurs descriptions et naïfs portraictz retirez du naturel, escrite en sept livres*, par Pierre Belon, du Mans. Paris, 1555, in-4°, p. 336. Un autre joli passage du même livre, p. 221, concerne le chant de la rousserole, ou rossignol de rivière: " Il n'est homme, s'il n'est du tout lourdault, qui infailliblement n'en soit rendu triste ou joyeux... Tout homme qui oyrra un chant si haultain proceder du sifflet de si petite corpulence d'oysillon, sera de gros esprit et lourd, s'il n'y repense deux fois: entendu que d'une mesme haleinée il maintient sa voix, tantost si haulte, qu'il n'est dessus d'instrument d'ivoyre qui y puisse monter: tantost si basse, qu'il n'est dessous d'un pot cassé qui puisse descendre si bas... ".

péras, aux futures « cantatrices légères », et quand le texte de leurs chansons invoquait le souvenir des mélodies de l'oiseau-chanteur par excellence, ils se bornaient à tracer de petits dessins conventionnels. Sous le titre de « Chant du rossignol », Jannequin et Certon mettaient l'un après l'autre en musique cette strophe:

> En escoutant le chant melodieux
> De ces plaisans Rossignols tant joyeux
> Qui vont disant: ainsi, ainsi, ainsi,
> L'un d'eux me dit: passez, passez par cy,
> Et vous orrez qui chantera le mieux.
> Tôt, tôt, tôt, veuillez estre songneux
> D'amour servir loyaument en tous lieux.
> Luy requerant: mercy, mercy, mercy,
> Fuyez, fuyez, gens melancolieux,
> Passez le tems en liesse et en jeux
> Et de soucy dittes: fi, fi.
> Revenez cy mardy, mardy, mardy,
> Et vous orrez qui chantera le mieux.

Sans aucunement insister sur la part faite dans ce texte aux syllabes imitatives, Certon les traduisait très brièvement:

Les vers de la chanson « le rossignol plaisant », mis en musique par Nicolas Millot et par Jean de Castro, ne contenaient pas même ce minimum d'imitations pittoresques; c'était une poésie amoureuse, dans laquelle étaient comparés l'oiseau, qui préfère sa liberté au bien-être d'une cage, et le cœur qui demeure volontairement captif.

Il en était de même d'un grand nombre de morceaux où le « gentil rossignolet », le « rossignolet du bois », joue simplement le rôle de confident ou celui de messager d'amour.

Admiré, réimprimé, chanté, transcrit, pendant de longues années après sa première publication et après la mort de son auteur (1), le *Chant des oiseaux* de Jannequin ne fut pas imité comme l'avait été sa chanson de *la Guerre*, et l'on ne peut guère citer qu'un concert d'oiseaux de Roland de Lassus, inséré dans ses *Mélanges* (2), et des fragments épisodiques, ou des motifs individuels, tels que nous venons d'en mentionner quelques-uns, relatifs au coucou. Dans un autre ordre d'idées, les musiciens ne se faisaient pas faute d'exploiter isolément le chant ou le cri de divers animaux, pour en tirer des effets comiques.

C'est ainsi que Passereau se servait du gloussement de la poule, dans la piquante et charmante chanson « Il est bon, bon, bon, commère » (3); que Certon faisait retentir le chant du coq dans sa pièce sur le laboureur (4):

(1) Encore en 1578, Guy Le Fèvre de la Boderie, dans son poème de *la Galliade*, n'omet pas de louer la " subtilité „ de Jannequin, et son talent à reproduire " les tons de la guerre, et le doux chant naïf des oiseaux desgoisans „. — Nous avons dit plus haut que *le Chant des oiseaux* avait été, comme *la Guerre*, transcrit pour le luth.

(2) C'est le n° 91 du recueil.

(3) Publiée en partition moderne par M. Henry Expert dans son *Anthologie*, sans numéro.

(4) Publiée en partition moderne par Eitner dans son recueil de *60 chansons françaises*, n° 14.

Les musiciens allemands, sous l'influence des poésies populaires si fréquemment inspirées par les spectacles sylvestres, recouraient volontiers à des mélanges semblables. Ils les traitaient avec une gaieté un peu pesante, dont leurs chansons de la Saint-Martin offrent de curieux exemples. L'oie, qui fait le fonds des repas consommés à l'occasion de cette fête, est glorifiée dans les lieder qui s'y rattachent. Tantôt ce sont des sous-entendus moqueurs: « Hoho! lieber Hans, versorg dein Gans, lass sie kein Hunger leiden », etc. (1); tantôt il est question de l'oie grasse, que possède un meunier, et les quatre voix, en une série de points d'orgue formant de lents et lourds accords, appuient comiquement sur cette idée de plantureux embonpoint; tantôt, en un quolibet mêlé d'allemand et de latin, l'éloge de l'oie rôtie s'intercale parmi les jubilations en l'honneur de Saint Martin; tantôt, enfin, une chanson tout entière vante la volaille favorite, avec une burlesque imitation de son cri:

Den besten Vogel, den ich weiss,
Das ist ein Gans.
Sie hat zwei breite Füss,
Darzu ein langen Hals;

(1) " Hoho! cher Hans, soigne ton oie, ne la laisse pas avoir faim ", etc. Pour ce texte et pour les suivants, voyez Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, p. 423 et suiv., Eitner, *Das deutsche Lied*, p. 105 et suiv., et les réimpressions des recueils de J. Ott et de Forster, dans les *Publikationen älterer Musikwerke*, etc., tomes I à III et tome XXIX.

Ir Füss sein gel,
Ir Stimm ist hell,
Sie ist nit schnell;
Das best Gesang, das sie kan,
Da, da, da,
Das ist gik, gak, gik, gak,
Da, da, da,
Singen wir zu Sant Marteinstag! (1).

(1) “ Le meilleur oiseau, que je sache, c'est l'oie. Elle a deux larges pieds, par là-dessus un long cou; ses pieds sont jaunes, sa voix est claire, elle n'est pas agile, le meilleur chant dont elle soit capable, da, da, da, c'est: gik, gak, gik, gak, da, da, da. Chantons, pour le jour de la Saint-Martin! „ — Recueil de Forster, édition Eitner, p. 12.

Parmi les musiciens italiens, Giov. Croce, à la fin du XVI[e] siècle, est cité comme ayant interprété en un sens caricatural le chant du rossignol et celui du coucou, dans les « caprices » à plusieurs voix de son recueil intitulé *Triacca musicale*, qui contient également une pièce imitative du babil des enfants se rendant à l'école, et un autre sur le jeu de l'oie (1). C'est vers la même époque que Leon Leoni faisait paraître, dans son second livre de madrigaux à cinq voix, une longue « Canzone del Rosignuolo », divisée en six parties successives, et contenant des passages descriptifs (2). Mais les madrigalistes n'avaient pas attendu les dernières années du siècle pour introduire dans leurs œuvres des effets de ce genre, et quand, en 1581, Vincenzo Gabrieli se plaignait de l'engouement manifesté pour les détails de peinture musicale (3), ses reproches s'adressaient aussi bien aux œuvres de la génération précédente qu'à celles de ses contemporains.

L'innombrable répertoire du madrigal italien est en effet rempli de recherches semblables, entre lesquelles beaucoup ont trait aux bruits extérieurs, au vol des oiseaux, au souffle du vent, au murmure des ruisseaux, à la chute des corps, à la démarche des êtres animés,

---

(1) Pour les titres des trois éditions de cet ouvrage, publiées en 1595, 1596 et 1607, voyez Vogel, *Bibliothek*, t. I, p. 194.

(2) D'après Vogel, ouvr. cité, t. I, p. 366, on ne connaîtrait pas aujourd'hui d'exemplaire complet de ce second livre.

(3) *Dialogo di Vincentio Galilei..... della musica antica et della moderna.* Florence, 1581, p. 89.

aussi bien qu'aux accents de la voix humaine. Une étude minutieuse de ces procédés, que nous avons vus en germe chez les contrapuntistes de l'ancienne école de Florence, fournirait les éléments d'un curieux lexique de la composition vocale descriptive (1). Comme ceux que l'on forme d'extraits poétiques, un tel vocabulaire contiendrait une foule de locutions stéréotypées, de « lieux communs » presque machinalement transmis d'un musicien à l'autre. Il renfermerait aussi bon nombre de jolies et ingénieuses pensées, et montrerait, pour ainsi dire, à l'envers du tissu le travail accompli par les madrigalistes pour donner à leurs tableaux la couleur voulue.

De ces tableaux, les plus séduisants et les plus poétiquement expressifs n'étaient pas toujours ceux où le réalisme de la composition se trouvait porté le plus loin. Lorsque Luca Marenzio, sur deux stances de Pétrarque, dessine un paysage musical, il n'a nul recours apparent aux formules imitatives; de l'ensemble vaporeux de sa polyphonie ressort l'impression, plutôt que la description, d'une matinée printanière. *Zeffiro torna* ..., dit le poète; le souffle caressant des zéphyrs passe sur la verdure; l'hirondelle gazouille, et le rossignol soupire sa plainte mélodieuse; Jupiter se réjouit à la vue du monde renouvelé, et tous les êtres vivants se réconcilient dans l'amour. A la fraîcheur, à la grâce des vers, correspondent le charme des dessins mélodiques, la transparence heureuse des harmonies. Bientôt, comme en une peinture de Poussin, où les bergers découvrent une tombe au milieu de la campagne fleurie, le musicien, complétant le poète, oppose à la riante volupté de la nature; la mélancolie d'une âme triste jusqu'à la mort, pour laquelle le chant des oiseaux, le feuillage des bois, la beauté des créatures, demeurent pareilles à un désert

(1) On réunirait déjà beaucoup d'exemples en étudiant le recueil de madrigaux de plusieurs compositeurs intitulé *Il lauro verde*, publié à Florence en 1583, et dont la bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris, possède un exemplaire complet de l'édition de 1591, — et celui, plus considérable encore, qui a pour titre *Nervi d'Orfeo*, imprimé à Leyde en 1605, et dont un exemplaire complet existe à la Bibliothèque Nationale de Paris. Pour les titres de ces recueils et la table des morceaux qu'ils renferment, voyez Vogel, *Bibliothek*, tome II, p. 433 et 491.

affreux (1). C'était un sens nouveau donné à la musique descriptive l'homme y reconquérait le premier plan, et les phénomènes extérieurs ne conservaient d'importance qu'autant qu'ils éveillaient en lui d'émotions.

Ce que la critique actuelle à pu dire des poètes les plus modernes du XIX^e^ siècle s'appliquait à l'esprit du madrigal musical au XVI^e^: « La vie de l'âme se mêle à la vie de la nature. Il n'est plus possible aux poètes de les séparer. Ils ne décrivent plus les paysages indépendamment des hommes qui s'y meuvent. Ils ne sont sensibles qu'aux modifications des états d'âme par les paysages, à la manière dont nous voyons les paysages selon les états de notre âme (2) ».

Le génial représentant de cette tendance dans la musique française de la fin du XVI^e^ siècle fut Claude Le Jeune, compositeur de la cour sous Henri IV, né à Valenciennes, mort à Paris en 1600, surnommé emphatiquement « le Phénix des musiciens » et dont les « Mélanges » et le « Printemps », sans parler même ici de ses psaumes, justifiaient les éloges de ses contemporains par des trésors d'invention, d'élégance, de grâce, récemment remis en lumière par M. Henry Expert (3).

Une des pièces contenues dans le *Printemps* doit être distinguée entre toutes comme offrant le plus instructif point de comparaison au point de vue de l'imitation pittoresque. C'est le *Chant de l'alouette*,

(1) Ce beau madrigal de Marenzio parut en 1587 dans son *Libro primo de madrigali*. Nous en devons la connaissance à M. Henry Expert, qui l'a fait exécuter à Paris en 1906. — Les mêmes stances de Pétrarque avaient été mises en musique, avant Marenzio, par Filippo de Monte, Pietro Taglia, Ippolito Chamatero, Lodovico Balbi, Orazio Faa, Girolamo Conversi, Alfonso Ferrabosco: retrouver, rapprocher et comparer toutes ces œuvres serait une très intéressante étude.

(2) Nous empruntons ces lignes à un article de M. J. Ernest-Charles sur Albert Samain, publié dans la " Revue bleue ", année 1905, t. I, p. 726.

(3) *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*: livraison 11, Dodecacorde contenant douze pseaumes, etc., 1^er^ fascicule; — livraisons 12, 13 et 14, le Printemps; — livr. 16, Mélanges, 1^er^ fascicule; — livr. 20 et 21, Psaumes en vers mesurés, 1^er^ et 2^e^ fascicules. Un certain nombre de pièces extraites des livraisons précédentes ont en outre été publiées par M. Expert dans son *Anthologie*.

de Jannequin, augmenté par Le Jeune d'une cinquième voix (1), — un second ténor, — très légèrement retouché, quant aux paroles, et accru d'un intermède entièrement nouveau, une partie centrale « toute de Claude Le Jeune », dont le texte n'est autre que le célèbre quatrain de Du Bartas:

La gentille alouette avec son tire lire
Tire l'ire à l'iré, et tire lirant, tire
Vers la voûte du ciel, puis son vol vers ce lieu
Vire, et désire dire: adieu, adieu, adieu (2).

Ici, le compositeur n'essaie pas d'imiter simplement dans sa musique les joyeux petits cris de l'oiseau: il veut qu'à l'entendre se forme en nous une image mentale complète, une image à la fois visuelle et auditive, de l'alouette, de son vol, de sa voix, des champs qu'elle habite, du ciel vers lequel elle s'élève. Comme Jannequin, Le Jeune varie et assouplit les rythmes; plus que son modèle, il s'attache aux formes mélodiques, à la direction, à la grâce coulante ou à l'allure caractéristique des motifs; c'est déjà toute une peinture que la traduction musicale du premier hémistiche, et dans celle du second vers, l'entrelacement des réponses en dessins contraires, souples et légers, réalise à merveille l'idée d'une nuée d'oiseaux qui s'éparpille dans l'air.

Le Jeune trace de nouveau la même peinture, avec d'autres nuances et autant de bonheur, dans la pièce en « vers mesurés » intitulée « la belle aronde », où il décrit, en faisant alterner les strophes à quatre voix et le refrain, ou « rechant » à six, l'arrivée de l'hirondelle. Ce n'est pas l'oiseau lui-même qui parle: c'est l'homme qui le salue, l'accueille comme « la messagère de la belle saison », qui le regarde fendre l'air, qui l'invite à nicher dans sa maison. « La velà, je la voy », s'écrient en se répondant les chanteurs: « je recognoy le dos

(1) On lira ce morceau dans la 12ᵉ livraison des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, p. 50, ou dans le fascicule spécial de l'*Anthologie* de M. Expert.

(2) Ce quatrain imitatif est extrait de " la Sepmaine " de Du Bartas. Vᵉ jour, vv. 615-618.

noir, je l'y voy le ventre blanc qui l'y treluit au soleil. La voix, je la voy, elle vole mouchelètes, elle vole moucherons » (1).

Un grand pas s'accomplit ainsi dans la musique descriptive: la vie des animaux, la beauté de la nature, les phénomènes du monde physique ne sont plus copiés directement: la musique les reproduit d'après l'image qui s'en reflète dans le miroir de l'âme humaine.

Si cette étude trop longue, et cependant incomplète, était poussée au-delà du XVI^e^ siècle, elle aurait à suivre, en changeant de terrain, et en passant du domaine de la polyphonie vocale dans celui de la musique instrumentale, le même processus dans le développement esthétique de la musique descriptive, qui, partie d'une conception purement réaliste, aboutit aux vastes horizons du symbolisme musical et du « poème symphonique ».

MICHEL BRENET.

---

(1) Nous ne détachons aucun passage de cette délicieuse petite composition, qu'il faut lire ou entendre toute entière. Nos lecteurs la trouveront à la p. 28 de la 12^e^ livraison des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*.

Girolamo Frescobaldi in Roma.

1604-1643

CON APPENDICE
SUGLI ORGANI, ORGANARI ED ORGANISTI DELLA BASILICA VATICANA
NEL SECOLO DECIMOSETTIMO.

Non nihil novi semper quaerenti occurrit.

La prima notizia, in ordine cronologico, in cui c'imbattiamo, apprestandoci a rievocare la vita di Girolamo Frescobaldi, è in perfetta relazione col tema del presente studio: essa rispecchia infatti l'iscrizione del giovane musicista nella Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia, recente istituzione, allora, che non aveva raggiunto il mezzo secolo di vita. L'aggregazione del Frescobaldi, fatta nella duplice qualità di organista e di cantante, rimonta al 1604; egli aveva appunto venti anni (1).

Mancano, nell'odierno archivio della R. Accademia, tutti i libri e i documenti anteriori al 1651. L'annotazione del Fresco-

(1) Secondo l'atto di nascita conservato nell'archivio parrocchiale della cattedrale di Ferrara, comunicato da Leonida Busi all'HABERL e da questi pubblicato nel suo *Hieronymus Frescobaldi — Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund archiv und bibliographischer Documente Kirchenmusikalisches Jahrbuch,* 1887, pagg. 67-82), Girolamo Alessandro Frescobaldi, figlio di Filippo, nacque in quella città il 9 settembre 1583. Secondo l'Haberl anche Filippo Frescobaldi era organista (Cfr. la prefazione, in data di Ratisbona 22 giugno 1889, della *Collectio musices organicae ex operibus H. F.* Leipzig, Breitkopf und Härtel).

baldi come socio risulta però da uno *Stato nominativo generale degli aggregati alla Congregazione ed Accademia dei maestri e professori di Roma sotto la invocazione di S. Cecilia*, compilato dal segretario Luigi Rossi tra il 1833 e il 1851, dopo quasi venti anni di " laboriose ricerche " (come egli stesso avverte nella prefazione al volume), e che si rivela per molti riguardi assai coscienzioso ed esatto. Non v'è fondato motivo di ritenere erronee le affermazioni del Rossi, tanto più che egli, nell'accennare ai difetti nei quali poteva essere incorso nella compilazione dell'elenco, teme bensì d'aver *omesso qualche socio per quello che riguarda i primi anni della Congregazione*, ma non si mostra dubbioso sull'esattezza delle date e sui nomi ch'egli v'include (1).

L'annoverazione del Frescobaldi fra i socî di quell'istituto ci darebbe una prova ch'egli avesse dimorato in Roma prima ancora di fissarvi il domicilio come organista di S. Pietro: e a questa considerazione si adatterebbe quanto afferma il Libanori quando dice: " Da fanciullo, con la delicatezza della voce in cantare e velocità della mano in sonare, fu stimato un Angelo del supremo Coro. Ancor giovine di poch'anni, condotto per diverse e principalissime Città d'Italia, col suo dolcissimo canto, e suavissimo suono di tutti gl' Instrumenti musicali, tanto da fiato, come da mano, ma ispecialmente di clavazembolo et organo, trasse l'orecchie a sentirlo e le lingue di tutti a lo-

---

(1) Ecco, per curiosità del lettore, i primi quaranta socî della Congregazione, dal 1584 al 1608. Pierluigi Giovanni, Anerio G. F., Caccini Giulio, Fabbri Stefano, Lasso Orlando, Mancini Curzio, Pervé Nicolò, Soriano Francesco, Stabile Annibale, tutti del 1584. Dragoni G. A. e Pataloni Domenico del 1585. Anerio Felice e Zacconi padre Luigi, del 1586. Porta Costanzo e Pacelli Asprilio, del 1587. Benincasa Giacomo, del 1588. Donati Federico e Guizzardi Cristoforo, del 1589. Bottrigari cav. Ercole e Monteverde Claudio, 1590. Mirabella Vincenzo e Troiani Giovanni, 1591. Bardi conte Giovanni, 1593. Ugolini Vincenzo, 1595. Artusi can. Giovanni, 1596. Tarditi Paolo, 1597. Antonelli Abbondio, 1598. Cifra Antonio, 1599. Magno Alberto, 1600. Di Fiandra Roberto, 1602. Mazzocchi Virgilio e Cavallari Dionisio, 1603. Frescobaldi Girolamo (come organista), 1604. Id. (come cantante), 1604. Sacchi don G. A., 1605. Sabatini Gennaro, Agostini Paolo e Banchieri don Adriano, 1606. Cerruti Isidoro, 1607 e Allegri Domenico, 1608.

darlo „ (1). Ed è certo che tra le *principalissime* città d'Italia si deve comprendere anche Roma.

Ma v'ha di più.

Non appena, per la morte di Alfonso d'Este, il Ducato di Ferrara rimase devoluto alla Santa Sede, Clemente VIII si recava solennemente in quella città (1598) per ratificarne il possesso, già preso in suo nome dal cardinal nepote Pietro Aldobrandini. Nella non breve residenza colà, il papa ebbe a valutare i meriti di un giovane sacerdote, appartenente ad una delle più nobili famiglie ferraresi, fratello minore di quel marchese Ippolito Bentivoglio, capitano delle truppe estensi quando il duca Cesare provò la velleità di opporsi ai disegni del pontefice. Il giovane prete, Guido Bentivoglio (1577-1644), più tardi apprezzato diplomatico, scrittore storico e cardinale, ebbe presto il grado di cameriere segreto del pontefice e l'anno di poi, cioè nel dicembre 1599, dopo essersi addottorato in Padova, veniva a stabilirsi appunto in Roma per l'esercizio della sua carica (2). Questa prima dimora in Roma del prelato ferrarese durò fino al giugno 1607, come dirò meglio più innanzi, allorchè egli dovè recarsi, quale nunzio apostolico, a Bruxelles.

Ora, nella dedica che il Frescobaldi faceva, nel 1608, del suo *Primo libro delle fantasie a quattro*, al generale Francesco Borghese, troviamo le seguenti parole: " Percioche la particolar deuotione ch'io porto al suo nome, e quell'honore che i suoi orecchi si son degnati di far più uolte alla mia mano, mentre, sotto l'ombra di monsig. Illustriss. Benteuogli, Arciuescouo di Rodi, *in Roma io dimorando*, molte di queste Fantasie musicali che hora figurate in queste carte le mando, nel suono de tasti le feci udire... „ (3).

---

(1) Libanori Antonio, *Ferrara d'oro imbrunito*, parte terza. In Ferrara, stamperia camerale, 1674, pag. 168.

La stessa cosa ripete il Quadrio F. S., *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (Milano, Agnelli, 1744), vol. III, parte II, pag. 525, adoperando quasi le medesime parole del Libanori.

(2) *Memorie del card. Guido Bentivoglio*. Milano, Daelli, 1864, vol. I, pagina 89.

(3) Cfr. *Catalogo della biblioteca del liceo musicale di Bologna*, compilato da G. Gaspari, compiuto e pubblicato dal dott. Raffaele Cadolini. Bologna, Merlani, 1905 (vol. IV, pag. 43).

La chiarezza di quest'affermazione mi esime dallo spendere altre parole per dimostrare come il Frescobaldi avesse dimorato in Roma fin dalla prima sua gioventù: prima ancora del suo viaggio nelle Fiandre, e della sua nomina ad organista della basilica vaticana.

***

Nei primi mesi del 1607, Paolo V richiamava dalle Fiandre mons. Carafa, destinandolo alla nunziatura di Madrid; e a surrogarlo destinava, nel concistoro del 7 maggio, il Bentivoglio. Pochi giorni dopo il pontefice stesso partecipava al nobile prelato ferrarese quella nomina e la sua elevazione ad arcivescovo di Rodi. L'11 giugno il Bentivoglio partiva da Roma e passando per Macerata, Loreto, Faenza e Ravenna, si recava nella città nativa; donde proseguiva il viaggio per Modena, Milano, Lucerna, Basilea, per la Lorena e il Lussemburgo, entrando in Bruxelles il 9 agosto (1).

Tutti gli scrittori che sino ad oggi si sono occupati del Frescobaldi incominciano appunto a narrare le sue vicende artistiche col viaggio nelle Fiandre ch'egli compì in quel tempo. Vi accenna, fin dal 1620, il primo biografo del nostro musicista, il Superbi (2), con le parole: " Fu condotto nella Fiandra ove diede gran saggio di lui molt'anni ". Inoltre, la prima opera pubblicata dal Frescobaldi, è stampata in Anversa e porta la dedica datata da quella città il 13 giugno 1608.

È quindi facile cosa credere che il Frescobaldi, il quale era già in Roma " sotto l'ombra " del suo concittadino, seguisse il nunzio nella sua nuova residenza, accompagnandolo probabilmente anche nel lungo viaggio (3). E che il Bentivoglio, benchè

(1) Cfr. *Raccolta di lettere scritte dal card. Bentivoglio in tempo della sua nunziatura di Fiandra e di Francia.* Liegi, 1635.

Avvisi di Roma del 1607, f. 274 v. e segg., 356 v., 363 v., 563 r. (Cod. Vat. Urb. 1075).

(2) Superbi Ag., *Apparato de gli Huomini illustri della città di Ferrara.* Ferrara, Suzzi, 1620 (p. 133).

(3) In questo stesso anno 1607, e più precisamente alla metà di settembre, moriva in Ferrara il maestro del nostro musicista, il grande Luzzasco Luzzaschi (Bertolotti A., *Artisti bolognesi, ferraresi, ecc.*, pagg. 233-34).

molto a corto di danari e " con tante bocche „ da mantenere (1), si dilettasse nell'avere nella sua corte virtuosi di musica, si apprende da ciò che leggiamo in un volume d'*Intavolature di liuto e di chitarrone*, pubblicato nel 1623 a Bologna dal Moscatelli (2): nel proemio di quell'opera, l'autore di essa, il celebre bolognese Alessandro Piccinini, inventore dell'arciliuto e della pandora, si esprime così: " Le quali compositioni sono di quelle che due altri miei fratelli ed io suonavamo, ecc. ... de quali Girolamo, il qual suonava ... il liuto maggiore, morì in Fiandra al servigio dell'Ill.^{mo} mons. Bentiuoglio Nuncio gli anni passati, et hora Cardinale ... „.

Card. Guido Bentivoglio.

A questo punto converrà fermarci ad esaminare una notizia dataci dal Fétis nel riassunto della vita del Frescobaldi che egli scrisse pel *Trésor des pianistes* (3). Nel ripetere quanto, a proposito del viaggio in Fiandra, egli stesso aveva già inserito nel terzo tomo della sua *Biographie universelle*, il Fétis aggiunge: " Il se rendit dans les Pays-Bas, où il séjourna pendant plusieurs années. J'ai trouvé, en effet, par des nouvelles recherches, qu'il était à Malines, en 1607, où il remplissait les fonctions d'organiste de la cathédral de Saint-Rombaut „.

Desideroso di dilucidare questo punto e di trovar la prova delle asserzioni del Fétis, mi rivolsi all'archivista del capitolo metropolitano di Malines: e il canonico dott. Laener mi partecipava cortesemente che gli atti capitolari non forniscono alcuna notizia sul Frescobaldi: una nota, che qui riporto, si riferisce ad un organista italiano al servizio della cattedrale, il quale stava per essere licenziato e supplito con un altro suonatore più idoneo.

---

(1) *Memorie del card. G. Bentivoglio*, op. cit., vol. III, pagg. 10, 13, 14, 15, 22, ecc.

(2) Cfr. *Catalogo della bibl. del liceo mus. di Bologna*, op. cit., vol. IV, pag. 174.

(3) Del Farrenc. Paris, 1868, vol. XIII.

Veneris, die 15 junii 1607.

Decanus et capitulum metropolitane ecclesie mechliniensis requisiti (1) declarant magistrum Theodoricum Gislesi, hodiernum organistam non satisfecisse in omnibus suo officio ideoque non ingratum sibi fore si alicui magis idoneus ei substituatur.

Prese dunque il Frescobaldi il posto del Gislesi? Allo stato dei documenti non sembra possibile: e a dubitare dell'asserzione del Fétis, mi appare eloquente documento il contenuto della lettera di dedica del detto *Primo Libro di madrigali*, dedica offerta al Bentivoglio. Eccone il testo:

All'Ill^mo^ et Rever^mo^ Sig^re^, Mon Signor Guido Bentivoglio
Archivescovo di Rodi, Nuntio della Sede Apostolica
in Fiandra.

Son venuto in Anuersa con licēza di V. S. Ill. per vedere questa città, è per mettere in proua vna muta di Madrigali, ch'io sono andato componēdo costi in Brusselles, in casa di V. S. I. da che mi trouo in Fiādra, & hò sodisfatto con vgual piacere all'vno & all'altro di questi miei disiderij, è auuenuto in tanto che hauendo questi Sig. Musici mostrato di gradir sommamente la mia compositione, m'hanno con grandissima instanza persuaso à consentir che si stampi, ond'ho eletto d'obedir più tosto con qualche rossore, che di repugnar con ostinata rusticità. Vscirà donque in luce questa mia prima fatica, ce vscire conueniva sotto 'l Nome di V. S. I. La quale con infinita benignità s'è degnata di fauorirmi sempre nell'essercitio del talento, ch'à Dio benedetto è piaciuto darmi. Nella presente risolutione, ch'io faccio di comminciar à sottoporre al giuditio del Mondo le cose mie, supplico V. S. I. à riconoscere la singolar mia deuotione verso di lei, è la professione mia di seruitor obligatiss. alla sua Illustriss. Casa e bacio à V. S. I. humilmente le mani. d'Anuersa li 13 di Iunio 1608 (2).

Dunque il Frescobaldi s'era recato in Anversa con *licenza* del Bentivoglio: i madrigali erano stati *composti in Bruxelles*

(1) Il fatto che il Capitolo della Metropolitana non interviene nella questione che *requisitus*, fa supporre al Dott. Lacnen che la nomina e il pagamento degli organisti non dipendessero dal Capitolo medesimo, bensì dalla Fabbrica, dai *Magistri fabricae*; i cui archivî sono scomparsi.

(2) Comunicazione del sig. Thomas Gambier Parcy, assistente della biblioteca bodleiana di Oxford, nella quale si conserva un esemplare del volume.

in casa del nunzio stesso *da che si trovava in Fiandra*: ed egli si mostrava grato per l'infinita ***benignità*** con la quale il prelato s'era degnato ***di favorirlo sempre nell'esercizio del talento che a Dio era piaciuto dargli.*** Tutto ciò dimostra come il musicista fosse alle dipendenze del nunzio: e per convenire col Fétis bisognerebbe supporre che il Frescobaldi viaggiasse continuamente da Malines a Bruxelles per l'adempimento del duplice incarico!

Stemma dei FRESCOBALDI di Ferrara (dal LIBANORI, op. cit., parte 3ª, pag. 306).

Se il Frescobaldi si recò a Bruxelles col Bentivoglio, come non è a dubitare, la sua permanenza colà non durò " molti anni ", come affermano il Superbi e il Fétis, ma soltanto pochi mesi (1).

Ci è rimasta infatti una lettera di lui, del luglio del 1608, datata da Milano, nella qual città egli era occupato a sorvegliare la stampa della seconda sua opera, il *Primo libro delle fantasie a quattro* (2).

---

(1) Il VANDER STRAETEN, animato da un commendevole amor di patria, vorrebbe provare che tutti i musicisti italiani dei secoli XVI e XVII provengano dalla scuola fiamminga, ed ha rintracciato un mercante fiorentino, Gerolamo Friscobaldi, che nel 1483 era a Bruges e fino al 1508 commerciava nel Brabante e nella Fiandra; e dopo averne tirato la conseguenza che il nome di Gerolamo rivelava una relazione di parentela col grande organista, aggiunge: " On comprend, dès lors, qu'une fois en Belgique, l'artiste n'y aura pas fait une simple excursion de touriste. Il s'y sera tenu, pendant un temps assez considérable, d'abord pour jouir des agréments de la famille (!), puis pour se mettre en rapport avec les grands artistes qui y abondaient (*La musique aux Pays Bas avant le XIX siècle*. Bruxelles, Van Trigt, 1882, tomo VI, pag. 505 e 562).

La nobile famiglia dei Frescobaldi di Firenze non ha che far nulla coi Frescobaldi di Ferrara: a Roma medesima, contemporaneamente e posteriormente al nostro, vivevano numerosi Frescobaldi fiorentini.

(2) In una raccolta stampata in quest'anno a Venezia dal Raverio e contenente *Canzoni per sonare con ogni sorte di strumenti* composte da *questi più eccellentissimi musici c'hoggidi con quelli di maggior grido, con l'opre loro più risplendono fra gli altri*, tra i quali Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Costanzo Antegnati e il Luzzaschi, ve n'è una appunto del Frescobaldi (Cfr. *Cat. bibl. Liceo Mus. di Bologna*, op. cit., pag. 29).

Da questa lettera, diretta ad un gentiluomo di Ferrara e forse ad Enzio Bentivoglio (1), si apprende che il Frescobaldi, appena pubblicato il volume, di cui affrettava la stampa, si sarebbe recato a Ferrara per eseguire il comando del suo *Patrone colendissimo* (2).

Ill^mo^ Sig^r^ Patrō mio Col^mo^,

Io fui due uolte a trouar V. S. jll^ma^ e lultima uolto trouai che lera partito a meza notte. Hora auendo pensato quanto sia grande lobligatione ch'io tengo alla sua jllma casa nō poso manchare dubidire il comendamento di V. S. jllma, si per ancho per la molta sua cortesie la qual mi obliga a seruirla et hubidire ogni suo comadamento, hora suplico V. S. jllma auermi per scusato se io non ho proceduto cō quel debito chio li deue chel desiderio ch'io ho di farmi conosere et per edinpire la opinione di questi musici o volsiuto cō lopere darli più giaro segno del saper mio, facio ogni diligencia per far che se spidisca di stanpare questa mia opera, che subito saro afferrara per eseguire il comēdamēto di V. S. jllma e me le ricordo seruitore Affmo elle facio umilisima riuerenza. Di Milano il di 29 luglio 1608.

Non sarà forse mai possibile di conoscere i motivi che spinsero il musicista a lasciare Bruxelles ed il suo protettore. Il Bentivoglio, che rimase colà fino a tutto il 1615, in una lettera del 9 agosto 1608 al fratello Enzio, scriveva: " Avrò caro che 'l Frescobaldi venga a Roma con V. S. per il gusto ch'Ella mostra d'averlo in casa sua „ (3).

Occorre sapere che Enzio Bentivoglio, ottenuta la nomina ad ambasciatore di Ferrara presso il papa, stava appunto in quel tempo preparandosi per trasferire la sua residenza da Ferrara a Roma, dove giunse il 6 dicembre dello stesso anno 1608, prendendo alloggio, dicono gli *Avvisi*, nel palazzo " dove hab-

---

(1) Enzio Bentivoglio era stato, nel luglio, a Bergamo (*Memorie*, ecc., vol. III).

(2) L'originale è conservato nella biblioteca di Corte di Monaco (Baviera), il cui direttore volle gentilmente permettere la riproduzione che offriamo al lettore.

Una traduzione tedesca poco fedele è in La Mara, *Musikerbriefe*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1886, vol. I, pag. 63.

(3) *Memorie del card. Bentivoglio*, op. cit., vol. III, pag. 24.

(f. 81) della Cappella giulia.

Come dissi, in quell'autunno il Frescobaldi era tornato nella sua città nativa: egli dovè giungere in Roma verso la metà di novembre: nel censuale sopra ricordato la sua prima ricevuta è fatta però per l'intero onorario di quel mese.

Sino a tutto l'ottobre continuò a prestare la propria opera il Costantini, per nulla offeso della preferenza accordata al suo competitore (1).

Lo stipendio del Frescobaldi era di sei scudi mensili (2) come

Facciata esterna della basilica vaticana prima del 1607.
(Dal Ciampini, *De sacris aedificiis*, ecc., tav. XII.)

il suo predecessore Pasquini, chè tale fu la rimunerazione destinata per tutto il secolo XVII agli organisti della Cappella giulia. Il direttore aveva l'onorario di quindici scudi (con l'obbligo però d'istruire sei fanciulli soprani), e i cantori di sette: ricompense queste, relativamente ai tempi, per nulla esigue. A quali dolorosi commenti si verrebbe confrontando gli stipendî del tempo con quelli accordati oggi ai virtuosi del genere!

---

(1) Il Costantini successe poi al Frescobaldi; il lettore troverà maggiori notizie di lui nell'Appendice.

(2) Cioè annualmente lire 387 delle nostre.

È inesatto quindi il Libanori nell'affermare che il nostro musicista " andato a Roma, gli fu assegnato con accrescimento di stipendio l'organo di S. Pietro „ (1). Questo accrescimento [illegible] l'ebbe — e soltanto come regalia annuale — che al suo ritorno da Firenze.

Era cominciata, come è noto, tra il finire del secolo XVI e il principio del seguente, la seconda pratica di musica: l'uso

Facciata interna della basilica vaticana prima del 1607.
(Dal Ciampini, op. cit., tav. IX.)

cioè di accompagnare le voci con l'organo durante le funzioni sacre (2). Con l'adottazione del ***basso continuo***, con l'introduzione di mottetti ed altri brani ad una, a due, a tre voci, l'accompagnamento dell'organo si generalizzava. E l'uso divenne così comune che quest'accompagno si adattava perfino alle composizioni del Pierluigi (3).

(1) Op. cit., pag. 168.

(2) Baini G., *Memorie*, ecc., vol I, pag. 149-151.

(3) Id., nota 339. — G. F. Anerio pubblicò nel 1609 tre messe del Pierluigi con *il basso continuo per sonare* (Baini, I, 288; II, 433).

Sicchè l'organista non doveva soltanto eseguire ricercari, canzoni, fantasie, toccate negli intervalli nei quali le voci tacevano o tra i versetti dei Salmi e degli Inni, ma doveva altresì col suo strumento rinforzare le voci.

Ed una prova che in S. Pietro fin dai primi anni del sec. XVII si accompagnasse il canto, si ha nel fatto che, in occasione di feste principali, eseguendosi musica a più cori, si aggiungevano altri organisti a quello della cappella; aggiunta di cui non vi sarebbe stata necessità se la musica fosse stata puramente vocale (1).

Narra il Libanori (2) e lo ripetono, dopo il Baini (3), tutti gli altri biografi del Frescobaldi, che " sparsasi la voce di questo stupendo, e' meraviglioso Musico, et organista miracoloso, la prima volta, dicono, che [suonò] ebbe più di trenta milla auditori e gl'istessi antichi e celebratissimi organisti si restarono attoniti e non pochi tocchi d'invidia ".

Ho già accennato come il direttore della cappella fosse Francesco Soriano (4): si può ben comprendere quale importanza assumessero le esecuzioni della Cappella giulia, cui prendevano parte, nelle feste comuni, non meno di diciotto cantori (5).

---

(1) Vedasi in Appendice.

(2) Luogo citato.

(3) Vol. I, nota 236 alla pag. 147.

(4) Il primo maestro della cappella pel secolo XVII era stato Stefano Fabri. A lui seguì, con nomina fatta nell'adunanza capitolare del 2 marzo 1602, il Pacelli: " D. Asprilius Pacellus clericus Narnien. ob ejus vita ac morum honestate artis musices scientia, aliaq. laudabilia probitatis à virtutu merita fuit communi ōium consensu in magistru capella electus et deputatus cum honoribus ac oneribus... " (*Liber. decret. ad diem*).

Ma il Pacelli dopo pochi mesi si trasferiva in Polonia. Il 1° gennaio 1603 i canonici " viva voce et nemine contradicente delegerunt D. Franciscum Sorianum ad officium Magistri capellae ".

Il Pacelli moriva nel 1623 lungi dalla patria e legava ben trecento scudi alla sagrestia della Basilica vaticana, come si legge nell'estratto di un'adunanza capitolare del 19 giugno 1623: " Retulit in hoc capitulo R.mus D. Paulus Bizonus obijsse in Polonia R. D. Asprilium Pacellium olim magistrum capellae huius nostrae basilicae ob cujus venerationem et memoriam legavit sacristiae scuta tercenta monetae romanae de quibus voluit conflari calicem aureum cum patena " (*Liber decret.* f. 14).

(5) La Cappella giulia nel 1608 aveva i seguenti cantori: Marcello Maresca, Girolamo Bisterzi, Padre Ambrogio agostiniano e G. B. Galini, bassi;

***

Ma il posto di organista della Cappella giulia non era, come è ben a supporsi, la sola occupazione del Frescobaldi. Egli fu altresì al servizio della casa Aldobrandini, alle dipendenze dirette, forse, del card. Pietro († 1621), nipote *ex fratre* del defunto Clemente VIII (1), presso il quale, a detta del Baini (2), anche il Pierluigi era stato addetto come direttore dei concerti da camera: e ritengo che il Frescobaldi occupasse per molti anni quell'impiego.

All'infuori di questi due posti, la sua attività si esplicava in modo tale da permettergli un guadagno, compreso l'insegnamento ai suoi allievi, di venticinque scudi mensili (3).

Scorrendo le ricevute del Frescobaldi, contenute nei censuali della Cappella giulia dal 1608 al 1643, traspare da esse, mi si permetta l'espressione, quasi un'irrequietezza. Mentre, per annate continue, il direttore della cappella e i cantori firmavano ogni mese, con uniforme regolarità, le ricevute dei loro onorarî, troviamo invece, per l'organista, che di rado egli abbia, in un anno, firmato, personalmente, tutti i mesi. Ora più mensili sono riscossi assieme; ora sono presi anticipatamente; ora riscuotevano per lui terze persone, come, molto più tardi, il figlio Domenico...

Ciò farebbe sospettare o un abituale noncuranza dei propri interessi o una poca assidua prestazione nell'ufficio della cappella.

Francesco Melone, Filippo Turrino, Fabio Costantini e Francesco Cerasella, tenori; Gerolamo Boschetti (maestro in S. M. dei Monti), Ludovico Petrozzi, Paolo Tremanini e Federico Raimondi, contralti; Ortensio Torrente, Andrea Corbizi, Felice Lili, Tommaso Fabiani, Gerolamo Fabri e Orfeo Rosa, soprani. Questi ultimi evidentemente sono i sei *pueri* della cui istruzione era incaricato il direttore e che erano ricompensati con un mensile che si aggirava tra i tre scudi e mezzo ed i sei.

(1) Nell'archivio della Casa Aldobrandini non si conservano documenti atti a farci conoscere in quali anni il Frescobaldi fu dipendente e quale rimunerazione egli avesse.

(2) Op. cit., vol. II, pag. 244.

(3) Cfr. la lettera 1° novembre 1614 del Facconi al duca di Mantova, riportata più innanzi.

Nel 1610, ad esempio, si legge che un tal Nicolò, il quale si designa a volte ***secondo organista*** ed a volte ***sotto organista***, riscosse ***per il signor Girollimo*** i mesi di febbraio, marzo, aprile e maggio; il Frescobaldi riscosse giugno e luglio insieme e così parimenti agosto e settembre; pei mesi di ottobre e novembre rilasciò ricevuta di nuovo il Nicolò. È a rammentare che la cappella non aveva al suo stipendio che un solo organista e quindi la qualifica di ***secondo*** e di ***sotto organista*** non deve applicarsi che ad un " cambio „ del Frescobaldi: assai probabilmente egli fu in quei mesi assente da Roma.

Il Frescobaldi, che abitava in quegli anni nell'àmbito della parrocchia di S. Eustachio, s'era frattanto innamorato di una giovane minore di lui di circa sette anni, romana di nascita ma di padre milanese, Orsola Del Pino; la cui famiglia, composta del padre Giovanni, della madre Alessandra, dell'altra figlia Margherita e del figlio Stefano, dimorava nei pressi di piazza Colonna (1).

Il 29 maggio 1612 il nostro intraprendente organista diveniva padre di un bambino che riceveva il nome di Francesco (2).

---

(1) Vicino all'abitazione di mons. Paolo Emilio Sartorio (Cfr. *Stati delle anime* dal 1610 al 1613 della parrocchia di S. M. in Via).

Non può immaginare il lettore quante lunghe, pazienti e perseveranti ricerche nei registri dei numerosi archivî parrocchiali della città costino le notizie riportate sulla dimora e sulla famiglia del Frescobaldi. Ma l'aver rinvenuto tutti luoghi ove il Frescobaldi e i suoi ebbero domicilio dal 1609 al 1688, e l'aver rintracciato esaurienti dati sulla sua famiglia, è soddisfacente guiderdone delle fatiche sopportate.

(2) L'atto di battesimo si conserva nella parr. di S. Lorenzo in Lucina (lib. 8, c. 212) ed è il seguente: " Die 2 junii 1612 — Franciscus filius Hieronimi Frescobaldi ferrariensis et Ursulae q. Joannis Trauaglini mediol. romanae degebant in par^{ia} S^{ti} Eustachi uenerat in nr̃a par^{ia} *educationis causa*, natus die 29 preteriti mensis baptizatus fuit a R. P. Joanne Bapt.a Pacillo C. R. M. curato et susceptus a Clara Tibaldi obstetrica „.

Si noti che il cognome della madre del bambino è segnato Travaglini; ma da tutte le circostanze che risultano dai varî atti di stato civile che rintracciai, si deve escludere che la Travaglini fosse altra persona diversa da Orsola Dal Pino.

L'anno di poi, l'anormale situazione di quell'unione, resa più grave da circostanze speciali, veniva regolarizzata e nella chiesa di S. Maria in Via si celebrava il matrimonio, ma in forma così riservata che i testimoni furono due frati della parrocchia medesima.

Ecco il testo dell'atto:

A dì 18 febraio 1613 — Girolamo del q. Filippo Frescobaldi da Ferrara della parocchia di S. Eustachio (fatte le debite denontie) sposò mad^na^ Orsola figlia di Giovanni Dal Pino milanese, presente me fr. Pietro Curato, fr. Andrea del q. Giovanni Maria Pesarese e fr. Bartolomeo Conebelli da Brescia (Libr. B, c. 47).

Girolamo Frescobaldi s'era recato quindi ad abitare presso la famiglia di sua moglie (1), la quale, cinque mesi dopo, dava alla luce una figlia, Maddalena, nata il 22 luglio (2). Seguirono altri tre figli: Domenico, Stefano e Caterina.

Domenico nacque l'8 novembre 1614 e fu tenuto a battesimo dal vecchio cardinal Ginnasi, che volle trasmettergli il proprio nome (3). Stefano doveva essere venuto alla luce nel 1616 o 1617, ma non fu possibile rintracciarne l'atto di battesimo. Caterina nacque il 21 settembre 1619 e fu retta al fonte battesimale da mons. Evangelista Carbonesi, referendario del papa e inquisitore di Malta, e da Caterina Caromani (4).

---

(1) Cfr. lo *Stato delle anime* della parr. di S. M. in Via, pel 1613; questi registri hanno però un'interruzione dal 1614 al 1622, ma noi sappiamo che nel 1619 il Frescobaldi abitava già in un altro luogo.

(2) " Adì 28 di luglio 1613 — Madalena nata adì 22 del d° figlia del sig. Gironimo Frescobaldi ferrarese et di Orsola de Pinis Romana fu battezzata da me d. Vitt° Serani matrina Angela de Medici bolognese mammana " (Parr. di S. Eustachio, lib. I, c. 208).

(3) " Die 16 nou. 1614 — Dominicus filius D. Hyeronimi Freschibaldi et Ursulae uxoris ejus ex par^a^ in platea Coluñae (natus 8 ejusd.) baptizatus est a fratre Ludouico parocho. Compatres fuerunt Ill.mus D. Dominicus Cardinalis Ginnasius titularis hujus Basilicae SS. Apost. in persona propria et Angela mamana Medices bononiensis et baptizatus fuit in hac Bas^a^ de uoluntate dicti Ill.mi Dñi et ob consuetudinem d^i^ D. Hyeronimi qui alios filios suos ibidem omnes baptizauit " (*Lib. bapt.*, VI, c. 57).

Accurate ricerche fatte nei registri dell'archivio della stessa basilica, mercè la cortese prestazione dell'attuale parroco, non mi fecero rinvenire altri atti relativi alla famiglia Frescobaldi.

(4) L'atto è conservato nell'archivio della parrocchia di S. Marco, nella quale chiesa fu battezzata la neonata.

Il Frescobaldi era passato allora ad abitare nell'àmbito della parrocchia di S. Stefano del Cacco e dall'esame degli *Stati animarum*, oggi conservati nella parrocchia di S. M. in Via Lata, i quali cominciano però dal 1623, risulta che con Girolamo convivevano la madre e la sorella di sua moglie. La casa era posta al principio dell'attuale via di S. Stefano, dal lato della via di Pie' di Marmo.

Nel 1625, in casa del Frescobaldi si trovavano alloggiati gli studenti polacchi Francesco Gigli e Bartolomeo Biosch, un tal Gaspare Rota, suonatore di liuto, un sacerdote rietino, tal Domenico Angeli, e Tobia Strowe, tedesco.

Nello stato delle anime del 1627-28, redatto con maggior accuratezza dei precedenti, la famiglia Frescobaldi è annotata così:

Al vicolotto

Geronimo Frescobaldi organista
Orsola sua moglie
M^a^ Alessandra sua madre
M^a^ Margarita sua sorella

Francesco	figliuoli	
Domenico		12 [*anni*]
Stefano		10
Caterina		7

M. Ludouico milanese.

Alla fine del 1628, il Frescobaldi, come dirò meglio più lungi, si partiva da Roma per stabilirsi a Firenze. Al suo ritorno, dopo cinque anni, non troveremo più fatta menzione, tra i componenti la famiglia, della suocera Alessandra e del figlio Francesco, probabilmente morti nel contempo, com'era morta, prima del 1623, la figlia Maddalena.

Nell'ottobre del 1614, per mezzo di Paolo Facconi, cantore basso pensionato della cappella pontificia — incaricato di assoldare in Roma virtuosi per il duca di Mantova, il cui amore per le belle arti, e per la musica in ispecie, trova ben difficilmente riscontro — il Frescobaldi ebbe proposta di recarsi al servizio di quel principe.

Le lettere del Facconi, assieme a due del Frescobaldi, si conservano tuttora nell'Archivio di Stato in Mantova (1), ed esse ci offriranno un prezioso aiuto per conoscere più davvicino non solo le condizioni di famiglia e di fortuna del nostro musicista, ma altresì per penetrare nel suo animo e sapere quali fossero le sue aspirazioni e in qual conto egli si tenesse.

Le trattative cominciano con lettera del Facconi al duca e cardinale Ferdinando, in data 1° novembre 1614:

Ho ritrouato il sig. Hieronimo assai disposto, qual oltra l'organo di san pietro e la prouisione di Aldobrandino se guadagna scudi 25 al mese. Mi ha risposto che hauendo da partirsi de qua più volontiera uenirà a seruire V. A. che qual si uoglia principe, ma che in conclusione non uole lasciar Roma per prouisioni anchorche siano straordinarie, ma si bene si risoluerà quando le sarrà dato di uiuere equiualente, e che sia stabile ...

Il Frescobaldi, più che ad un guadagno precario, per quanto seducente, pensava dunque ad assicurarsi un reddito fisso per tutta la vita, un beneficio che fosse magari trasmissibile ai suoi discendenti (2). Ed in questo senso il Facconi tornava a scrivere al Gonzaga, il 22 novembre medesimo, facendogli note le pretensioni, non lievi, del musicista, le quali dimostrano, come ho detto, quanto egli fosse conscio della sua posizione artistica.

Il sig. Gieronimo Frascobaldi organista prontissimamente accetta il partito che V. A. gli offerisse di ducati 600 l'anno in beni stabili quando però fosse sicuro che sarebbero suoi liberi e da trasmettere ai suoi eredi, e che la prouissione sud^{ta} habbia ad incominciare a correre dal dì che lui partirà da Roma per uenire al seruizio di V. A. Ha già cominciato a stampare un opera in ramme che gli costerà duc. 500, non uole partire fin tanto che non sia detta opera stampata, e credo uoglia

---

(1) Vi accenna il Bertolotti nei suoi lavori: *Artisti in relazione coi Gonzaga signori di Mantova.* Modena, 1885, Vincenzi (pag. 130-31), e *Musici alla Corte dei Gonzaga.* Milano, Ricordi (pag. 91).

Debbo però la comunicazione integrale dei documenti alla cortesia del chiaro cav. Davari.

(2) A somiglianza del suo maestro Luzzaschi, che aveva ricevuto in feudo una casa in Voghenza dal Duca d'Este nel 1580 (Cfr. Valdrighi, *Cappelle, concerti e musiche di Casa d'Este dal sec. XV al sec. XVIII.* Modena, 1884, Vincenzi, pag. 52).

dedicarla a V. A. Desidera prima di partire che gli sia fatta l'assegnazione di d[ti] beni. Fatto il contratto, che gli siano dati anticipatamente duc. 300. Che gli sia data una casa, in uita sua, capace per se e per la sua famiglia e suo padre (1). Che gli siano dati in prestito per 2 anni tutti gli utensili e fornimenti necessari per la detta casa. Che per 4 mesi dopo il suo arriuo a Mantoua, il duca gli dia tre spese di pane e uino ogni giorno. Queste sono le condizioni proposte dal sig. Gerolamo e se V. A. lo uorrà graziare promette di uiuere e morire al uostro seruizio.

L'opera in rame per la quale il Frescobaldi spendeva cinquecento ducati, erano le *Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo*, primo suo lavoro per questo strumento, pubblicato a Roma presso Nicolò Borboni; nella cui dedica, in data di Roma 22 dicembre 1614, offerta appunto al cardinal Duca di Mantova e di Monferrato, si legge: " Onde hauend'io composto il mio primo libro di fatiche musicali sopra i tasti, deuotamente lo dedico all'A. V. che in Roma si degnò con frequenti comandi eccitarmi alla pratica di queste opere, et mostrar che le fusse non poco accetto questo mio stile " (2).

Il Facconi continua a scrivere il 13 dicembre, insistendo sull'anticipazione dei trecento ducati:

Il sig. Gerolamo ha accettato il partito fattoli da V. A. insieme con quello puoco de aiuto di che gli fa gratia. Dalla sua lettera uedrà la sua promessa, e qua si sarebbe fatto instrumento, ma siamo restati d'accordo per più espediente che si farà quando lui uerrà a Mantoua. V. A. dia l'ordine pei 300 scudi acciò le siano sprone per accellerare la uenuta. Lui mi ha detto che supplichi V. A. che questi duc. 300 siano di Roma per rispetto della spesa grande che fa nella stampa ...

La lettera del Frescobaldi cui accenna il Facconi è la seguente:

Dalla letera gratissima scrita da V. A. al sig. Paolo Facono ho uisto la magnanimità delle nobili offerte oltre la prouisione che mi fa V. A. rendo infinite gratie, e per questa presente mi dichiaro et afermo per

(1) Nell'atto di matrimonio del 1613, Girolamo è detto però " del *quondam* Filippo ".

(2) Conservato nella biblioteca di Ferrara. Altre edizioni se ne fecero nel 1615, nel 1628 e nel 1637, diverse per contenuto e per numero di pagine.

lavenire esser suo seruitore, e quando non fusse così sotto alle feste de Natale subito mi ..... [*corrosa la carta*] agio per uenire alli suoi ..... fatto ..... della ..... uerò a Mantoua a seruirla e così prometto et affermo. Humilissimamente facendoli riuerenza. Di Roma alli 13 de decembre 1614.

Il nostro organista non voleva partire da Roma se non dopo ricevuto il danaro domandato, col quale desiderava pagare i debiti contratti per la stampa del volume ed " altre cose ". Ma il duca non gli fece avere — verso la metà di gennaio — che la metà appena di quella somma: ed ecco di nuovo il Facconi a scrivere a Giovanni Magni, segretario del duca:

(7 febbraio 1615). Il Frescobaldi domandò in prestito i 300 scudi per la spesa della stampa e altre cose. Avendo egli uisto che questa rimessa è di scudi 143 e 1/2 e quindi non sufficienti ai suoi bisogni, auendo promesso prima di partire da Roma di soddisfare tutti i suoi debiti, quindi è necessario che si mandi il residuo per disporlo a lasciare la seruitù dell'Aldobrandini e tanti scolari e l'organo di S. Pietro...

E una settimana dopo al medesimo Magni:

(14 febbraio 1615). Se con questo ordinario uerrà il residuo delli 300 ducati il Frescobaldi partirà il seguente giorno per Mantoua non aspettandosi altro...

Sembra che il residuo della somma finalmente giungesse, poichè il Frescobaldi partì nella seconda metà di febbraio, lasciando in Roma sua moglie e i suoi figliuoli, uno dei quali, Domenico, natogli da soli tre mesi. La fredda accoglienza fattagli dal duca e il ritardo nell'inadempimento delle condizioni pattuite, diedero motivo però al Frescobaldi di ritenersi poco soddisfatto; e lamentatosene col Facconi, questi riscriveva al Magni:

(14 marzo 1615). Sarà poi per auuiso che qui si intende che il Frescobaldi resta molto disgustato da codesta Corte e sarà bene farne auuisato il padrone. Conoscendo io la Corte di Mantoua e le qualità del sig. Gerolamo che è uomo poco esperto, fuor di casa, così sarà bene che S. A. lo dichiari suo seruitore assegnandogli quello che gli uol dare. Dopo il suo arriuo nessuno gli ha riuolto quattro parole e lo stesso duca dopo il primo giorno non si è più curato di lui...

Queste lagnanze non produssero l'effetto desiderato; sicchè il nostro organista, dopo aver atteso inutilmente più di due mesi che si concretassero le promesse fattegli, abbandonava Mantova e se ne tornava in Roma.

Dai censuali della Cappella giulia risulta che gli stipendî di gennaio e febbraio erano stati riscossi insieme, per conto del Frescobaldi, — il quale aveva posto in sua vece un " cambio " nella cappella (1) — dal Soriano (2). La ricevuta dei mensili di marzo e aprile è di mano del Frescobaldi medesimo; per tal modo, quando egli scriveva al duca, il 16 maggio, scusandosi della partenza e facendo intravedere le difficoltà di un prossimo ritorno in Mantova, s'era già da parecchi giorni restituito in famiglia:

Non prima ho scrito a sua A. S. auendo di già parlato col sig. Paulo Faconi, il quale mi dise che lui avrebe scrito a V. A. S. doue che anchor io scrise a quel padre priore del carmine, che già ne ragionai con S. A. A., che lui avrebe fato e uisto quel tanto che S. A. S. mi faceua gratia di onorarmi di sei cento scudi d'entrata al anno neti per me et la casa doue che io stauo aspetando che deto padre douese diterminare ogni cosa, com'era el desiderio mio di seruire a S. A. S. et fu particolare mio affeto quando che io vene da S. A. S. a Mantua di concludere il tutto, ma per il lungo spatio di tempo, chome ancho per auer lasciato la casa mia sola, non potei concludere in quel tempo che già io credeui, e terminassimo col sig. Pauolo Faconi (3), poi in quanto al uenire in questa estate cuon la familia suplicauo S. A. S. con dificultà di uoltar mia moglie e uenire in stagion bona, magiormente adeso che nel caldo con un fiolino de mesi cinque, doue sarebe molto pegio, molto mi dolgo di non esere solo a cui poter dimostrarmeli prontisimo alli comandamenti di S. A. S. e le facio umilisima riuerenza. Di Roma il dì 16 mag° 1615.

---

(1) Nei *Liber decret.* del Capitolo di S. Pietro non v'è traccia di un permesso accordato al Frescobaldi, come avvenne tredici anni dopo, quando egli si recò al servizio del Granduca di Toscana. È vero però che i verbali del tempo non contengono spesso che il solo elenco dei canonici intervenuti all'adunanza, senza ricordo delle deliberazioni prese.

(2) Anche il Soriano, una trentina di anni prima, era stato agli stipendî del Duca di Mantova.

(3) Il Facconi morì il 10 settembre dello stesso anno e fu sepolto in S. Lorenzo in Lucina (Celani E., *I cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, nella " Rivista Musicale Italiana ", 1907, pag. 761).

E fu ventura pel Frescobaldi che preferisse tornarsene a Roma, chè Ferdinando Gonzaga moriva nel 1626 e a lui succedeva il fratello Vincenzo II, spentosi anch'egli un anno dopo, senza discendenti. La successione del ducato dava quindi motivo all'intervento dell'imperatore che faceva invadere Mantova e il Monferrato dalle truppe tedesche, importatrici di peste... Avvenne allora l'orribile saccheggio del 1630, durato tre giorni, durante il quale le immense ricchezze della città furono dissipate e le raccolte preziose dei Gonzaga distrutte, riducendosi alla quarta parte il numero degli abitanti!

***

Nel medesimo anno 1615 il nostro organista pubblicava una nuova opera, il primo libro dei *Recercari et Canzoni franzese fatte sopra diversi oblighi*, edito in partitura da Bartolomeo Zannetti. Questo lavoro ebbe " tanto plauso " — al dire del suo scolaro Grassi — che in poco tempo era stato " necessario " ristamparlo tre volte. A noi sono però note soltanto l'edizione del 1618, conservata al British Museum, e quella del 1626, la quale contiene il primo libro dei *Capricci*.

Il volume, stampato in tipografia, è offerto al cardinal Pietro Aldobrandino, " Camerlengo di Santa Chiesa ", al quale l'autore dice, nella lettera di dedica: " Come la singolar humanità di V. S. Ill., senza uerun mio merito, si degnò già honorar me, *connumerandomi tra i suoi seruidori attuali*: et io per tal gratia segnalatissima *et per molt'altre riceuute poi* dalla cortese sua mano, conosco douerle in perpetuo, non che l'hauere, la persona, et l'animo stesso; così confido nella medema humanità, non sia hora per isdegnare, che questo primo, et picciolo parto dell'ingegno mio debole, scorgendosi manchevole di ogni splendore, habbia procurato d'illustrarsi co'l chiaro nome di V. S. Ill., uscendo sotto la sua protettione " (1).

---

(1) Un esemplare è conservato nell'archivio della Cappella giulia, il maestro direttore della quale, dott. Boezi, sta compilando, con amore di storico, il catalogo.

Insieme con questo esemplare è rilegato anche il primo volume delle *Toccate*, nell'edizione del 1615, e sul foglio di guardia del volumetto è scritto, di mano di G. O. Pitoni: " *Comprato a dì 29 ottobre 1732, per baj. 10 da Matteo regattiere* "!

Nel periodo tra il 1615 e il 1624 non risulta, allo stato presente della bibliografia frescobaldiana, che il musicista pubblicasse nuove opere: ma un indizio che qualche nuova edizione comparisse in quegli anni, ce lo porgono il ben cognito ritratto di lui e un *avviso al lettore* contenuti in una posteriore pubblicazione.

L'unico ritratto fin qui conosciuto del Frescobaldi è quello che appare per la prima volta nel secondo libro delle *Toccate,* cioè nel 1627, disegnato dall'agostiniano F. G. Saliani ed inciso dal tedesco Cristiano Sas (1). Esso sovrasta ad un sonetto del pesarese Pier Francesco Paoli ed il tutto è racchiuso in un fregio con puttini e strumenti musicali. Attorno a questo ritratto si legge: *Hieronym. Frescobaldus ferrarien. ... aet. suae 36.* Ed il trigesimosesto anno di vita del Frescobaldi, se ci basiamo sull'atto di nascita, cadeva nel 1619. Nel *verso* poi di quel ritratto è stampato un *avviso al lettore,* inciso in rame da Cristoforo Blancus, nel 1616... Nulla prova che l'incisione del ritratto avvenisse nello stesso anno di quella dell'avviso, poichè la riproduzione di essi, sebbene simultanea, è contenuta in una edizione posteriore di molti anni alle date che risultano dalle incisioni medesime. Ora dal 1616 al 1620 non si conosce che l'edizione dei *Ricercari* del 1618, che però è tipografica e non contiene ritratti di sorta.

La questione di sapere in quali opere furono stampati, per la

(1) Questo Cristiano Sas (Sassone?) è il medesimo artista che incise il frontespizio con ritratto e altre tre tavole della vita di S. Filippo Neri, composta di 45 tavole in rame, stampata senza luogo nè data, ma edita in Roma, secondo la costumanza del tempo, senza dubbio nell'anno medesimo della canonizzazione di quel santo, cioè nel 1622.

prima volta, ritratto ed avviso, non potrà essere chiarita, forse, che quando sarà stata fatta una completa ricerca di tutte le edizioni frescobaldiane sparse per ogni dove e una esatta descrizione di esse.

Aggiungerò intanto che il Fétis, affermando erroneamente che quel ritratto compariva per la prima volta nel primo *Libro di Capricci* del 1624 — mentre questo è completamente stampato in tipografia — prendeva per base quella data per riportare al 1588 l'anno di nascita del Frescobaldi. Il Vander Straeten, inoltre, menava vanto della scoperta da lui fatto di un ritratto del musicista con la data, a tergo, del 1616 (1), ritratto, come il lettore ha già compreso, che è quello comunemente e da tutti conosciuto e riprodotto anche nelle ristampe del 1637 dei due libri di *Toccate*!

Questo *Primo libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura* fu pubblicato in Roma presso Luca Antonio Soldi e dedicato, con lettera 12 aprile 1624, ad Alfonso d'Este, " principe di Modena ". L'autore vi afferma che lo stile delle composizioni era facile al pari di quello dei *Ricercari* e aggiunge essere *il frutto di quelle fatiche musicali* a cui s'era dato nei suoi *primi anni sotto la disciplina del signor Luzzasco organista sì raro et seruitore sì caro alla Serma Casa d'Este* (2).

Una nuova edizione dei *Capricci*, aumentata di dieci " ricercari " e cinque " canzon francese ", si pubblicava due anni dopo coi tipi di Alessandro Vincenti di Venezia.

Il 15 gennaio 1627, come risulta dalla data della dedica, offerta a mons. Luigi Gallo, vescovo di Ancona e nunzio in Savoia, usciva, coi tipi di Nicola Borboni di Roma, il *Secondo libro delle Toccate* (contenente appunto il ritratto), ch'ebbe anch'esso posteriori edizioni nel 1628 e nel 1637.

---

(1) Cfr. op. cit, vol. VI, pag. 502, e apposito articolo nel " Guide musical " di Bruxelles del 3 dicembre 1874.

(2) Cfr. *Catalogo del Liceo Musicale di Bologna*, vol. IV, pag. 44. Altro esemplare si conserva alla Casanatense di Roma. Il Frescobaldi conferma di essere stato scolaro del Luzzaschi anche nella dedica del *Secondo libro di Arie musicali* (Firenze, 1630). Il Libanori (op. cit.. pag. 168) e M. A. Guarini (*Compendio historico... delle Chiese... di Ferrara*, ivi, 1621, pag. 186) ripetono la stessa cosa. Tutto ciò è sfuggito al Fétis, che assegna Alessandro Milleville per maestro al nostro organista!

Nel frattempo la Cappella giulia aveva cambiato due volte di direzione. Dapprima era stato messo a riposo il vecchio Soriano (1), lasciandogli due terzi del suo onorario e nominando a quel posto, dal 1° luglio 1620, il perugino Vincenzo Ugolini, scolaro di G. Bernardino Nanini e già maestro della basilica liberiana e poscia di S. Luigi de' Francesi, ***scientiae musicae in primis peritus et honestis moribus praeditus ac sopranis instruendis maxime idoneus***. Nel 1626, poi, l'Ugolini era stato dimesso e dal 16 febbraio surrogato con Paolo Agostini, genero e scolaro del Nanini stesso, maestro di S. Lorenzo e Damaso, famoso contrappuntista e autore di composizioni a 16, a 24 e a 48 parti reali.

Il Baini, sulla fede del Pitoni (2), accenna ad un invidioso anta-

---

(1) Ecco quanto si legge nel *Liber decret.* del Capitolo vaticano sotto la data del 23 giugno 1620:

Cum Franciscus Surianus Mr Capellae hujus Basilicae nrum caplum rogaverit ut ob ingravescentem suam aetatum et infirmam valetudinem se hoc onere liberare vellet. placuit RR. DD. Can^{cis} homini aequa postulanti gratificari; tum quia illius opera quam per plures annos diligenter et cum laude in eo munere exequendo praestitit, id promereri videatur tum et ut hoc pacto pueris quos sopranos appellant recta canendi ratione instituendis consulatur. Elegerunt itaq. Vincentium Ugulinum scientiae musicae in primis peritum et honestis moribus praeditum ac sopranis instruendis maxime idoneum qui nunc incipiat exercere offm cum eodem salario cum primum locum vacaverit et cum futura successione ipsius Suriani. Interim vero ut comode humōi onus ac labore sustinere Ugulinus valeat et ne capella majore impensa ex ea re afficiatur, statuerunt ipsi assegnare stipendium et locum unius ex quatuor tenoribus capellae simul et concesserunt eidem domum quam inhabitat Surianus, seu alium ad beneplacitum Capituli, ubi tenebitur alere pueros sopranos. Vicissim vero caplum ei dabit pecuniam quae solita est ad unius libt. Soprani mercede et solitam vestem, lecti praeterea providebuntur pro num° puerorum sex, quos ad usum ecc~ie ipse Ugulinus instituendos suscipiet, p. actum fueri cum Rogerio Joanello et Asprilio Pacellio, qui simili domi sopranos educandos suscipiendo ceteris vero in rebus Ugulinus cum Suriano concessit cum contr. D. Aloysii Cittadini nostri canonici Praefecti capellae Juliae cujus relat. fides adhibita fuit placuitq. caplo etc. (fol. 222).

Il Soriano, nato nel 1549, morì il 19 luglio 1621, beneficiato di S. M. Maggiore.

(2) Baini, op. cit., vol. II, pag. 42.

gonismo tra l'Agostini e l'Ugolini, conseguenza del quale sarebbe stato il licenziamento di quest'ultimo dalla Cappella giulia. Le decisioni capitolari che riporto (1) non offrono spiegazioni sul cambiamento, ma da esse si può arguire che, sebbene l'Ugolini non protestasse pel provvedimento preso a suo danno, dovettero nascere delle dicerie, in sèguito alle quali il Capitolo ordinò il più rigoroso silenzio sul fatto.

***

Nella quaresima del 1628, e più precisamente dal 1° al 16 marzo, giungeva in Roma, in incognito, il granduca di Toscana, Ferdinando II, da poco asceso al trono; il quale, nell'intraprendere un viaggio in Germania, aveva voluto, oltre che visitare il santuario di Loreto, ossequiare in Roma Urbano VIII (2).

Tra i signori romani che onorarono con inviti il granduca, il quale era accompagnato dal fratello, si distinsero gli Aldobrandini che ricevettero più volte il principe nel loro palazzo al Corso (oggi Doria Pamphily), nel loro giardino a Magnanapoli e nella magnifica villa di Frascati, dove anzi, l'11 marzo, gli offrirono un pranzo " con trattenimenti di suoni e canti " (3).

---

(1) *Liber decret.* Die 16 feb. 1626. — Fuit propositum partitum an esset removendus D. Ugulinus Magister capellae et de alio providendum et obtentum pro remotione con decem fabis albis nonobstantibus tribus nigris, attento quod unus noluit dare votu et duo discesserunt a caplo. Et successive fuit propositum partitum sup. electionem novi magistri capellae in locum d.[i] Ugolini et obtentum quo Paulo Augustino moderno M.° Capellae Sti Laurentii in Damaso stantibus novem fabis albis nonobstantibus tribus nigris, cum duo abstinuerint a voto duo vero alij propositi non obtinuerunt (fol. 81).

Die 28 feb. 1626. — Fuit facta relatio p. R. D. Tighettum mag. Capellae quod Vincentius Ugolinus alias nr mag. Musicae remotus ad off.° in praecedenti caplo parendo decreto supd. eius remotioni et nova mag. electioni illudq. acceptando sibi reportavit, et consegnavit claves domus et capsar. pro usu d.[i] mag.[i] destinat. et hoc stante et attenta et relat. Rmi Vicarij quod Ill.mum D. Archipresbiter cupit sup. hoc negotio ulterius non tractari, fuit unanimiter viva voce nemine contradicente decretum et ordinatum supd.° neg.° debere imponi prout impositum fuit perpetuum silentium praevia et quatenus opus sit et non als nova omnium gestor. approbat.ne (fol. 82).

(2) Bibl. Vat. Cod. Vat., lat. 7850, c. 209 e Cod. Urb., 1098 — *Avvisi di Roma* del 4 e dell'8 marzo 1628.

(3) *Avvisi* del 15 marzo.

Se il Frescobaldi era ancora alle dipendenze degli Aldobrandini, come è probabile, avrà di certo dovuto mostrare la sua valentìa alla presenza di Ferdinando de' Medici. Non sembrerà infondata questa supposizione, quando si rifletta che in quel medesimo anno il Frescobaldi dedicava appunto al granduca un suo nuovo lavoro e passava dopo pochi mesi al di lui servizio come virtuoso di Corte, trasferendosi a Firenze.

Questa nuova opera è il ***Primo libro delle canzoni ad una due, tre e quattro voci accomodate per sonare con ogni sorte de stromenti***, e l'edizione è composta di cinque fascicoli, stampati da G. B. Robletti in Roma (1). Nella dedica l'autore avverte che " colla uarietà dell'inuentioni " aveva avuto " riguardo alla commodità de' uari istromenti ".

Nell'anno medesimo, mentre usciva la seconda edizione di ambedue i libri di *Toccate,* il suo scolaro Bartolomeo Grassi, lucchese, organista di S. M. in Aquiro, metteva in partitura questo primo libro di *Canzoni* e lo pubblicava presso Paolo Masotti, dedicando il volume a mons. Girolamo Bonvisi, chierico di camera. Nella dedica il Grassi, affermando *l'eminente valor dell'autore, col quale ha non solo superati li moderni maestri di quest'arte tanto nobile della Musica, ma ogni più Eccellente de' passati*, diceva che, come discepolo del Frescobaldi e come *deuotissimo seruitore* del Bonvisi, faceva in tal modo *publica dimostratione della gratitudine che doueua al signor Girolamo.*

Nell'ultima pagina del volume, in un'avvertenza destinata *alli studiosi dell'opera*, ripeteva: " Era pur ragione che io, che professo di essere il più obligato scolare et seruitore che abbia mai auuto il sig. Girolamo Frescobaldi, li dessi quel segno di gratitudine che può procedere dalla debolezza delle mie forze. Questo è stato principalmente il fine per il quale mi sono mosso a mandare alle stampe con tanta fatica et spesa questa sua opera, parendomi che nel publicare al mondo il ualor suo si

---

(1) Cfr. *Cat. della Bibl. di Bologna*, op. cit., pag. 46. Ma in quella biblioteca manca la parte del *basso continuo.*

L'Eitner nel suo *Quellen-Lexicon* assegna per errore il 1623 come data di edizione di quell'opera.

uenghino anco a manifestare i fauori che da esso ho riceuuto e de quali mi dichiaro perpetuamente obligato „.

Proseguiva dicendo che tanto dei *Ricercari* come dei *Capricci* se ne erano fatte tre edizioni; che il primo libro delle *Toccate* era " stato ai virtuosi di grandissimo gusto „ e che il secondo libro delle stesse *Toccate*, venuto allora in luce " con infinita spettatiua di tutti i professori di quest'arte „, non era " men degno del primo, anzi più copioso di diuersità di opere, sì da organo, come da cimbalo „, sicchè " ogni sonatore di tasti hauendo questi due libri in materia di Toccate, Galanterie, et risposte necessarie a tutti li bisogni per la Chiesa, potrà chiamarsi contento „.

Notava in ultimo che " il sig. Girolamo ha fatto infiniti altri volumi, et continuamente ne va formando di nuovi, perchè è così eminente in comporre che alla sprovvista, come uede continuamente Roma, fa cose merauigliose; ma la fatica, et spesa delle Stampe non permette che uedano la luce „ (1).

Ottenuto il posto, come ho accennato, di virtuoso del granduca, il Frescobaldi chiedeva al Capitolo di S. Pietro la facoltà di assentarsi per qualche tempo dalla Cappella giulia, ed il Capitolo, nell'adunanza del 22 novembre, vi annuiva senza difficoltà:

Data fuit facultas D. Hier. Frescobaldo organistae nostro eadendi ab urbe ad beneplacitum capli (2).

Dal censuale di quell'anno si scorge che egli ritirò, al 28 novembre, gli onorarî di novembre e dicembre: *Io Gerolimo Frescobaldi ho riceuto per il mese di ottobre, nouēb., decēb. scudi 18 — E in fede ho fatta la presente riceutta di mia propria mano questo dì 28 nouēb. 1628.*

Partì quindi da Roma sulla fine di quel mese lasciando a supplirlo nella Cappella giulia l'organista Giacomo Guidi. Ma il Guidi doveva per poco tempo godere dell'onore di surrogare l'insigne ferrarese; chè moriva il 15 giugno 1630. Suo successore.

---

(1) *Cat. della Bibl. di Bologna*, pag. 45.

(2) *Liber decret.*, tomo XII, f. 146 v.

dal 26 agosto, fu Giovan Giacomo Porro, maestro in S. Lorenzo e Damaso, che già nel 1626 e nel 1629 troviamo organista al secondo coro in alcune funzioni solenni della basilica.

Nel tempo che il Frescobaldi dimorò a Firenze, diede alle stampe contemporaneamente il primo e il secondo libro di *Arie musicali per cantarsi nel Gravicimbalo e Tiorba, a una, a dua e a tre voci*, pubblicati negli ultimi mesi del 1630 presso G. B. Landini di colà, e dedicati il primo al Granduca Ferdinando II, " che due anni sono " s'era degnato d'accettarlo " *nel numero de' suoi umili seruitori attuali* " e il secondo al ferrarese marchese Roberto Obizi, cavallerizzo maggiore del granduca stesso (1).

Le ricevute del Porro cessano con la fine di novembre 1633, e nel censuale è scritto ch'egli partì al 1° di dicembre. Non avendo il Frescobaldi ripreso servizio che al 1° maggio del 1634, ignoriamo chi può averlo supplito in quei cinque mesi.

Sul principio del 1634, e cioè nella seconda metà d'aprile, Girolamo Frescobaldi tornava in Roma e rientrava al suo posto nella Cappella giulia, ottenendo un aumento di due scudi mensili sul suo onorario ed un posto di chierico beneficiato pel figlio Domenico, appena ventenne.

Nel libro dell'entrata e dell'uscita della Cappella, pel 1634, la pagina destinata all'organista è intestata così: *Girolamo Frescobaldi cominciò al primo di maggio*, e sotto, di pugno del Frescobaldi stesso, è scritto: *Io Girolamo Frescobaldi o riceutto scudi sei per magio.* Seguono le ricevute di giugno, luglio e agosto, e dopo questa si legge ancora: *Io Girolimo Frescobaldi ho riceutto dal Illmo mosig. Ticheti* [Tighetti] *pfetto de la capela dordine del illmo capitolo scudi uintequatro moneta quali sono a bo cōto del salario* " (2).

---

(1) Esemplari se ne trovano alla Bibl. Naz. di Firenze e a quella del Liceo Musicale di Bologna (*Catalogo*, vol. III, pag. 71-72).

(2) Nessuna traccia della concessione si trova nei decreti capitolari dal 1633 in poi; è vero però che, secondo il solito, in molti dei verbali delle adunanze non è segnata che la data e i nomi dei canonici intervenuti.

L'anno di poi questo aumento di ventiquattro scudi annui è meglio specificato: *E più ho riceutto scudi uentiquatro monetta sono p. la cresimẽto delli due scudi al mese fatomi dal R.mo Capitolo quali sonno per ũ anno da cominciare al primo di magio prosimo a uenire e da finire come seque — questo dì 26 aprile* „.

Nel 1636 non è più " accrescimento „ ma *amorevolezza*; nel 1637 e 1638 è per *la gomẽto* [l'aumento] *della prouisione*; nel 1639 e 1641 la maggior somma è data *per ricognizioni*; nel 1642 *per straordinari.*

Il figlio Domenico fu poi ammesso tra i chierici beneficiati del Capitolo vaticano il 1° aprile 1635 (1), con un onorario che a partire da circa nove scudi mensili poteva giungere sino ai diciotto (2); passò beneficiato, come vedremo più innanzi, dopo ben venti anni.

Da un accurato esame comparativo degli Stati delle anime, dal 1634 al 1644, dell'antica parrocchia di S. Lorenzo *in Montibus*, cortesemente messi a mia disposizione dall'ufficio parrocchiale dei SS. Cosma e Damiano (3), ho potuto esattamente stabilire l'abitazione prescelta dal Frescobaldi nel suo ritorno

---

(1) Arch. capitolare. *Descendentiae canonicatum*, fol 561.

(2) Nel libro delle ricevute dei canonici per l'anno 1635 trovo questa dichiarazione:

" Io Camillo Fanfonio procuratore del sig. Ludovico Tartaglioni come per mandato di procura rogato da Ludovico Caldano notaro di Modena sotto li 27 febraro 1635 et prodotto nelli atti del Belgius notaro A. C. li 21 aprile 1635 come per copia lasciata, ho riceuuto per il sig. Domenico Frescobaldi con suo ordine fermo di scuti dieci et baj 41 $^{1}/_{2}$ moneta ogni mese pagabile al d° sig. Ludovico, scuti nove di mon. disse per la rata di giorni 26 del mese di marzo prossimo passato cioè dalli 5 per tutto detto mese dell'annua pensione di scudi cento venticinque simili riservata per autorità apostolica (?) a favore del d° sig. Ludovico sopra li frutti del chiericato di d° sig. Frescobaldi conforme alle bolle sopra ciò spedite et in fede ho fatto la presente di mia mano questo dì 11 di maggio 1635 „.

La ritenuta fu riscossa dal Fanfonio e da tal Cristoforo Bernasconi fino a tutto il febbraio 1638: dal 1° marzo Domenico Frescobaldi cominciò a fruire del suo stipendio, ch'era giunto allora a diciotto scudi.

(3) Ne rendo sentite grazie al P. Tartabini, le cui premurose prestazioni mi hanno permesso di rintracciare il luogo dove morì il Frescobaldi.

in Roma. La famiglia Frescobaldi andò a dimorare alla " Salita Magnanapoli " e più precisamente nel primo dei quattro appartamenti di una casa di proprietà Menichelli, ch'era la terza dal lato destro nel salire l'attuale via Magnanapoli, e corrispondente quindi al lato nord del palazzo Roccagiovine.

Nella prima casa d'angolo, il cui ingresso era pel vicolo *delle sperse* (cioè delle zitelle sperse di S. Eufemia) (1), alloggiava il fiorentino G. B. Tovaglia, e nella seconda abitava, con alcuni Ponziani, la famiglia del procuratore Macario Solatio o Sollazzi, il quale fu vicino dei Frescobaldi per tutto il tempo che essi restarono in quella contrada.

Gli Stati delle anime, compilati con lo scopo appunto di contare le " anime " e anzitutto di notare le persone da comunicare, si redigevano in quaresima, e poichè i Frescobaldi tornarono in Roma nell'aprile del 1634, la prima volta che troviamo menzione della famiglia è nello *Status animarum* del 1635. Ecco il brano che li riguarda:

XXXII. Casa del Menichelli
Portone nel vicolo delle sperse [*con la famiglia Tovaglia*]
XXXIII. Casa — Porta nel vicolo
Magnanapoli — Porta alla salita
69. [*famiglia Sollazzi*]
70. [*famiglia Ponziani*]
71. Portone de Menichelli
sig. Giero. di Filippo Frescobaldo organista di S. Pietro [*anni*] 40
sig. Orsola di Gio. De Pini romana m. [*moglie*] 35
Domenico figlio chierico di S. Pietro 20
Stefano 17
Cattarina zitella 14
Margarita cog.ta 50
Loreta di Vincenzo da Toscana zit. 30
2ª famiglia *vacat*
3ª famiglia *vacat*
4ª famiglia *vacat*
XXXIV. Casa de Menighelli, *ecc.*

(1) Uno dei lati di questo vicolo (scomparso quando il governo francese demolì gli isolati che occupavano l'attuale Foro Trajano) corrispondeva alla facciata principale del suddetto palazzo Roccagiovine, già Ceva.

Si scorge da questo brano che, oltre la moglie e i suoi tre figli Domenico, Stefano e Caterina, abitava ancora con Girolamo la cognata Margherita: la serva, condotta da Firenze, rimase fino a dopo la quaresima del 1636, quando fu surrogata da un domestico, che servì poi sempre in casa Frescobaldi.

L'unico elemento da cui non possiamo trarre sicure notizie, è, negli Stati delle anime, quello che riguarda l'età delle persone, notata con un criterio del tutto relativo. Girolamo è, nel 1635, indicato avere quarant'anni, mentre effettivamente ne aveva cinquantadue: così la moglie avrebbe avuto trentacinque anni nel 1635, quarantadue nel 1636 e cinquanta nel 1642! Esatta d'altronde è l'età del figlio Domenico e abbastanza approssimativa quella dei fratelli: l'età della cognata Margherita è di cinquantotto anni nel 1641, di settantacinque nel 1642, di cinquantatre nel 1643!

Tornato in Roma e ripreso il suo servizio nella Cappella giulia — dove, per la morte dell'Agostini, era nel frattempo subentrato un nuovo direttore nella persona di Virgilio Mazzocchi (1) — Girolamo Frescobaldi volse le cure alla pubblicazione di altri suoi lavori. Comparve, per prima, presso Alessandro Vincenti di Venezia, la ristampa del primo libro delle ***Canzoni da sonare a una, a due, a tre, et quattro con il Basso continuo***, già edito dal Robletti nel 1628; ma questa nuova ristampa, per le aggiunte fattevi, poteva reputarsi quasi opera nuova, tanto che la dedica ne fu offerta al cardinal di Cremona, fra Desi-

(1) Il Mazzocchi, già maestro in S. Giovanni, era entrato nella basilica vaticana il 16 novembre 1629 in sèguito alla morte dell'Agostini, avvenuta il 3 ottobre precedente. Il Mazzocchi cessò di vivere, a sua volta, nel 1646, a Civita Castellana, sua patria, e il 7 ottobre il Capitolo nominava, all'unanimità, direttore della Cappella giulia, Orazio Benevoli, maestro di S. Maria Maggiore († 1672).

Gli altri direttori, pel secolo XVII, furono Ercole Bernabei, già maestro in S. Giovanni e in S. Luigi de' Francesi, dal 20 giugno 1672 al 1674, anno in cui passò al servizio della Corte di Monaco di Baviera; Antonio Massini dal 1° maggio 1674 al 1678; Francesco Beretta dal 21 settembre 1678 al 1694; Paolo Lorenzani, eletto il 19 luglio 1694, ma in servizio dal 1° marzo 1695 al 1713.

derio Scaglia (Scalèa); la lettera di dedica è datata da Venezia il 10 gennaio 1635.

Qualche mese dopo, presso il medesimo editore, egli dava in luce la sua " opera duodecima „ cioè i *Fiori musicali di diverse compositioni, Toccate, Kirie, Canzoni, Capricci e Recercari in Partitura a quattro*, volume offerto ad Antonio Barberini, che, dei due cardinali omonimi, era probabilmente il *seniore*, il fratello, cioè, di Urbano VIII.

L'offerta costituiva per l'autore " quasi tributo in parte della longa osservanza „: nell'avviso al lettore, poi, dopo aver detto che " era stato sempre desideroso di giouare con le sue fatiche alli studiosi di detta professione „, il Frescobaldi aggiungeva che il suo principal fine era di " giouare alli organisti hauendo fatto tale compositione di tal stile di sonare, che potranno rispondere à Messe et à Vespri ... „.

Anche la lettera di dedica di questa opera, del 20 agosto 1635, è datata da Venezia.

Fu messo, nelle due lettere, il nome di quella città, perchè ivi furono stampati i volumi, oppure perchè l'autore dimorò colà temporaneamente?

Alla prima ipotesi si potrebbe contrapporre che non era veramente quella l'usanza del tempo; assai spesso si trovano lettere di dedica datate da una città diversa da quella del luogo di stampa, e il Frescobaldi stesso, ad esempio, pubblicava a Milano le sue *Fantasie*, con dedica datata da Ferrara.

Lo stato dei documenti non permette di sciogliere il dubbio: mi limiterò soltanto a far notare una curiosa coincidenza, quale risulta dai censuali della Cappella giulia.

Il Frescobaldi riscosse anticipatamente, nel dicembre 1634, lo stipendio di gennaio 1635, e, alla fine del gennaio stesso, gli onorarî da febbraio a tutto giugno: *Io Girolimo Frescobaldi ho riceutto dal Sr Alberto Aldobrandino* [camerlengo della cappella] *scudi 30 di monetta, sonno per la mia prouisione di cinque messi cioe febraro marzo aprile magio e giugno — et in fede questo dì 30 genaro 1635.*

In data 26 aprile egli stendeva la ricevuta, è vero, dei ventiquattro scudi di aumento, ma la ricevuta dei mesi di luglio e agosto è fatta, dal figlio Domenico, in data del 19 agosto.

Qualora si volesse porre ciò in relazione con probabili assenze da Roma del nostro musicista, queste assenze coinciderebbero con le date apposte alle dediche di Venezia.

Nel 1637 ebbero luogo le nuove edizioni del primo e del secondo libro di *Toccate* — era rispettivamente la quarta e la terza ristampa! — pubblicate presso il Borboni di Roma e adornate col noto ritratto.

Fu in quest'anno che Giovan Giacomo Fröberger, il più famoso degli scolari del Frescobaldi (1), si recò in Italia per inscriversi alla scuola del grande ferrarese. Egli partiva da Vienna nell'ottobre del 1637 con un sussidio di duecento fiorini datogli da quella Corte, e, stabilitosi in Roma, vi rimaneva fino al marzo 1641 (2). E poichè il Fröberger fu maestro alla prima generazione dei Bach, deve ritenersi che appunto l'arte del Frescobaldi ebbe diretta influenza sull'arte organistica di G. S. Bach (3).

Era questo il periodo più felice per la fama del grandissimo artista, al quale era riservata la dolce soddisfazione di sentirsi ammirato e onorato anche dai contemporanei.

Il bizzarro, per quanto rinomato, suonatore di violoncello (basso di viola), Andrea Maugars, francese, che si trovava in Roma verso il 1639, assistendo alle celebri esecuzioni degli oratorî nella sede della Confraternita del SS. Crocifisso, dopo aver accennato alla musica strumentale che si eseguiva negli intermezzi ed affidata ad un organo " assai dolce ", ad un clavicembalo grande, ad una lira, a due o tre violini e a due o tre arciliuti, narrava: " Ma sopratutto il gran Frescobaldi faceva udire mille sorta d'invenzioni sul suo clavicembalo, mentre

(1) Gli altri scolari fin qui conosciuti del Frescobaldi sono, oltre il Grassi, un tal Crivellati, Bernardino Roncagli, Lucia Coppi, Luigi Battiferri, Gio. Angelo Mutij.

(2) Vedi Nottebohm G., *Musik. Wochenblatt*. Lipsia, 1874; e la monografia sul Fröberger di F. Beier nei n[i] 59 e 60 del " Waldersee'schen Sammlung musik. Vorträge ". Lipsia, 1884, Breitkopf und Härtel.

(3) Lo afferma l'Haberl stesso nel suo citato lavoro.

l'organo *tenait toujours ferme* „. E soggiungeva: " Non è senza ragione che questo famoso organista di S. Pietro ha acquistato tanta riputazione in Europa; poichè, sebbene le sue opere stampate rendano sufficiente testimonianza del suo valore, per giudicare la sua profonda scienza, bisogna ascoltarlo allorchè egli improvvisa delle *toccate* piene di ricercatezza e di ammirevoli invenzioni. E merita proprio che voi lo proponiate come modello a tutti i nostri organisti, per dar loro voglia di recarsi ad udirlo in Roma „ (1).

E il Della Valle, nella cognita lettera al Guidiccioni, scritta nel gennaio 1640, affermava: " Ma se l'età passata ebbe quei valentuomini, che V. S. dice in questa parte, pur l'età nostra ne ha avuti. Non ci è stato di gran fama un Ercole (2) in S. Pietro? Un Frescobaldi che oggi vive, il quale V. S. pure confessa che già lo faceva stupire, e bene spesso commuovere? „ (3).

Quanto fossero poi ricercate le opere del ferrarese lo provano le numerose edizioni fattene; còmpito gravoso in quei tempi, in cui l'impressione in rame di un volume di sessanta pagine poteva giungere al costo di cinquecento scudi.

L'ultima edizione curata dal Frescobaldi prima della sua morte, è la ristampa fedele del *Primo libro di Capricci* del 1626 (4), fatta presso il Vincenti di Venezia, nel 1642.

L'Haberl, nel suo pur diligente lavoro, incorse in due gravi inesattezze, che, in sèguito, i più recenti biografi del ferrarese fecero proprie.

---

(1) THOINAN E., *Maugars célèbre joueur de viole, musicien du card. de Richelieu .....* Sa biographie suivie de sa response faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie, escrite à Rome le premier octobre 1639. — Paris, 1865, Claudin.

(2) Il Della Valle allude ad Ercole Pasquini. Ma il Fétis, supponendo in quelle parole un'allusione mitologica, le interpreta nel senso che il Frescobaldi era un Ercole messo in S. Pietro!

(3) *Della musica dell'età nostra*, ecc., discorso di Pietro Della Valle in DONI G. B., *De' Trattati di musica*, Firenze, 1763 (II, pag. 253).

(4) Cfr. *Catalogo di Bologna*, IV, pag. 47.

Il meraviglioso *Necrologium romanum* del Galletti (1) contiene un cenno relativo al nostro musicista così concepito:

1645 — 2 martii — D. Hieronymus Frescobaldus ferrariensis ann. 61 celeberrimus organorum pulsator in Vaticano templo, nunc tali exercitium laudabiliter et egregie exercens par. S. Laur. in Montibus XXVIII (2).

Ma nel segnare l'anno 1645 il paziente benedettino errava: e l'Haberl, conoscendo quanto affermava, nel dicembre 1644, il Vincenti nella lettera di dedica della postuma edizione delle *Canzoni alla francese* (Venezia, 1645) — e che cioè quelle " gemme uscite già dalle miniere del viuo ingegno del celebratissimo Frescobaldi „ erano pervenute allo stampatore allora soltanto " *dopo la morte di lui* „ (3) — e aggiungendo i 61 anni, assegnati dal Galletti al musicista, all'anno di nascita 1583, fissava la data del decesso al 1644.

Inoltre, credendo che le parole *nunc tali exercitium laudabiliter et egregie exercens* avessero diretta relazione con le successive *par. S. Laur. in Montibus*, e sapendo come l'ultima ricevuta del Frescobaldi nel censuale della Cappella giulia fosse del febbraio 1643, affermava che l'organista, ritiratosi, per ragioni di età o di malattia, dalla basilica vaticana, prestasse per un anno servizio alla piccola chiesa parrocchiale di San Lorenzo ai Monti!

Nulla di più falso. Quattro documenti, che sottopongo al lettore, permettono di fissare in modo non dubbio la data in cui cessava di vivere il musicista. E dalla lettura dell'atto di morte compilato dal parroco dei SS. XII Apostoli (dal quale il Galletti prese il sunto), si vedrà che il *nunc tali exercitium laudabiliter et egregie exercens* si riferisce appunto alla Cappella giulia e che le parole *par. S. Laur. in Montibus* non indicano che la parrocchia sotto cui dimorava il defunto.

Nel ripetere che nei censuali del 1643 l'ultima ricevuta è del

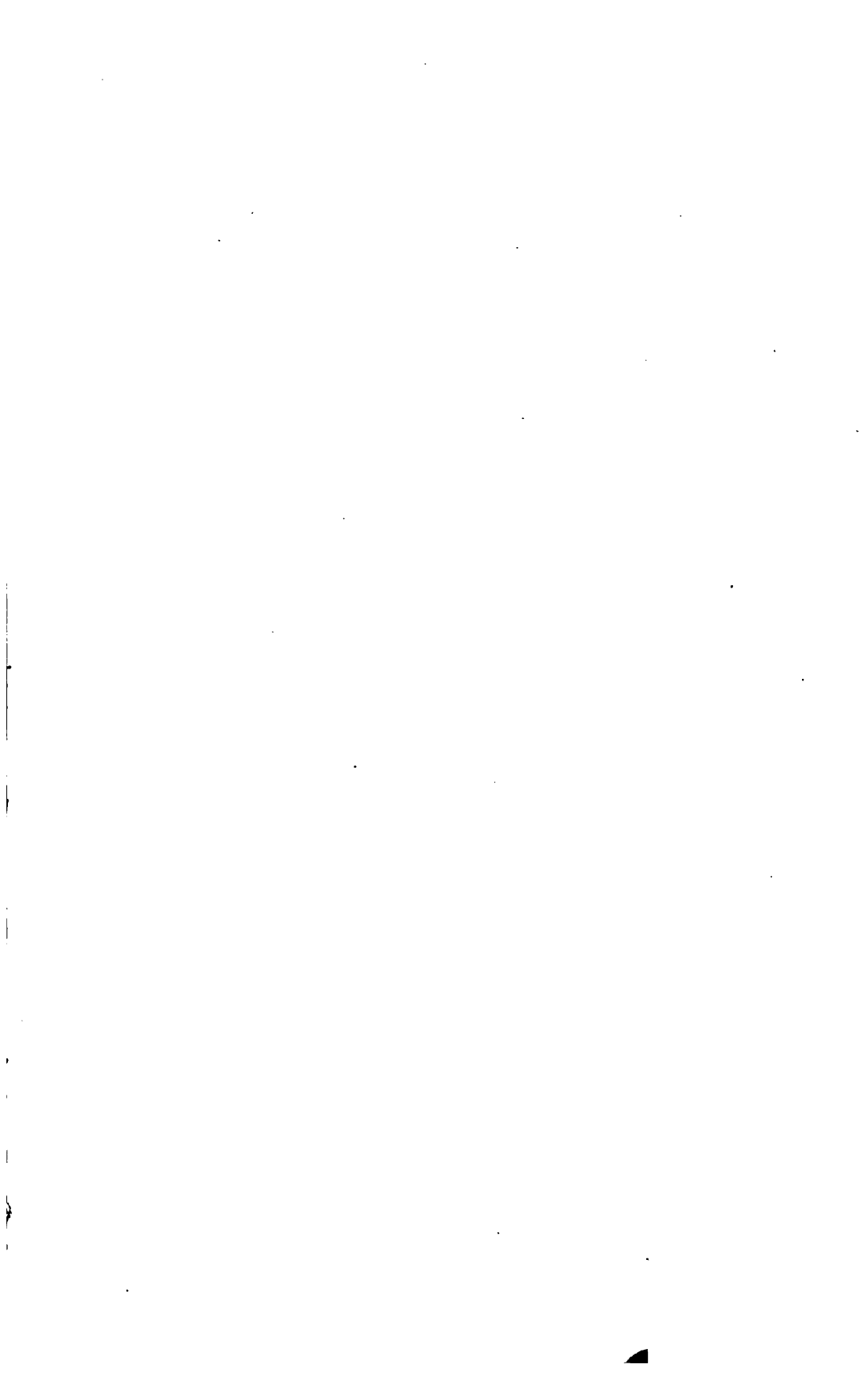
(1) Bibl. Vat., Cod. Vat. lat. 7880, f. 48.

(2) Questo numero corrisponde, in un elenco di chiese posto in fondo al volume, alla Basilica dei XII Apostoli.

(3) Un esemplare è nella Bibl. Com. di Ferrara. Questo volume restò ignoto al Fétis ed al Clément, che fissarono al 1654 la data di morte del Frescobaldi.

Il meraviglioso *Necrolo*...
tiene un cenno ...

1645 -
celeber...
laud...

Ultima ricevuta del Frescobaldi nel censuale 1643 (f. 70) della Cappella giulia.

ıebbraio, come si scorge dal *facsimile* qui riprodotto, riporto il testo dell'atto di decesso compilato dal parroco di S. Lorenzo ai Monti (1):

Die 1. Martii 1643.

Hieronymus Frescobaldus organista famosus S. Petri cum per decem dies febri maligna egrotat et aetate sua annor. circiter 60 refectus omnibus tribus sactis infirmis dari solitis ex hac vita migravit et die sequenti quasi raptim ad ecc.siam SS. Aplōrum fuit delatum me comitante et male informato. (Lib. III mort. pag. 94)

L'atto redatto dal parroco dei SS. XII Apostoli è il seguente:

Anno Domini 1643 die 2 martii.

D. Hieronymus Frescobaldus à Ferraria aetatis an. 61 celeberrimus organorum pulsator in Vaticano D. Petri templo nunc tali exercitium laudabilit. et egregie exercens omnibus S. R. E. sacramentis refectus a suo prop. curato, obiit in comm.ne fidelium cujus cadaver extractum ex cura S.ti Laurentii in Montibus fuit delatum ac honorifice in hac Basilica SS. 12 Aplōrum sepultum. (Lib. mort. V)

Il residente modenese a Roma, poi, sotto la data del 4 marzo 1643, scriveva al suo signore (2): *Lunedì mattina* [2 marzo] *nella chiesa de' SS. Apostoli fu sepellito il s.r Girolamo Frescobaldi che era il più famoso organista de nostri tempi, al quale però fu cantata la messa funebre dalli principali musici di questa città.*

Ed infine in un diario del tempo, sotto la data del 7 marzo medesimo, si legge (3): *Domenica notte passò all'altra uita il Frescobaldi organista della Basilica di S. Pietro famoso compositore d'instromenti da tasti.*

Riepilogando dunque quanto emerge dai documenti riportati, possiamo stabilire che Girolamo Frescobaldi, all'età di cinquantanove anni e sei mesi, e tuttora al servizio attivo della Cappella giulia, colpito da " febbre maligna " moriva, dopo dieci

(1) Oggi nell'archivio dei SS. Cosma e Damiano.

(2) R. Archivio di Stato di Modena. Cancelleria ducale. Estero — Avvisi e notizie.

(3) Bibl. Casanatense, cod. 986. I diari dell'Ameyden e del Gigli tacciono la morte del Frescobaldi.

giorni di malattia, nella notte di domenica 1° marzo 1643, nella sua abitazione alla salita di Magnanapoli. Il giorno seguente egli veniva accompagnato onorevolmente nella basilica dei

Basilica dei SS. XII Apostoli in Roma.

SS. XII Apostoli ed ivi sepolto, mentre i principali musici di Roma gli cantavano la messa di requie.

Dopo la morte di Girolamo, la sua famiglia si partì dall'abitazione alla salita di Magnanapoli e andò a stabilirsi in Borgo Vecchio in una casa posta di faccia al palazzo Cesi d'Acquasparta (1). Ma Stefano Frescobaldi, ancora celibe, seguiva ben presto il padre nella tomba; appena trentenne, egli moriva il 25 maggio 1649 (2) e sua madre gli sopravviveva soltanto due

(1) Gli *Stati delle anime* della parrocchia di S. Pietro mancano dal 1627 al 1649; in quelli del 1650 e 1651 si scorge che Domenico abitava, coi suoi parenti, nell'isolato prospicente tra Borgo Vecchio e piazza Scossacavalli.

(2) L'atto di morte si trova nell'archivio della parrocchia di S. Pietro: " Stephanus Frescobaldus in burgo Veteri omnibus sac‾tis refectus sepultus in Ecclesia S. Michaelis. — Intorticia 6 — pro sepultura scut. 1,50 ".

anni (1). La sorella Caterina, nubile, si spegneva, scema o pazza " *cum esset demens* ", il 10 dicembre 1687 (2).

Domenico, dopo venti anni di clericato nel Capitolo vaticano, diveniva beneficiato il 1° agosto 1655, con un onorario di trentacinque scudi mensili (3). Resta di lui un volumetto manoscritto, dedicato ad Urbano VIII. contenente poesie ed epigrammi

Domenico Frescobaldi

in lingua latina (4). Da questo suo lavoro, in cui si parla della pace conclusa tra l'imperatore di Germania e il pretendente di Mantova e della morte del re di Svezia, e che è scritto quindi dopo il 1632 (e più probabilmente nel 1634), appare che egli,

---

(1) " Die 3ª octobris 1651 — Ursula de Pinis Romana uxor q.m Hieronym. Frescobaldi annor. 61 omnibus S. Matris Ecclesiae sacram. munita in Burgo Veteri et in eccl. S^ti Michaelis Archangeli sepulta. — Intorticia 10 — pro deposito scut. 1,50 ".

Nell'archivio di questa parrocchia esiste un atto di morte relativo a Maddalena de Pinis, la quale, senza dubbio, è la medesima sorella di Orsola, che, nello *Stato delle anime* di S. Lorenzo *in Montibus*, trovammo distinta col nome di Margherita.

" Die 4ª januarij 1669 — Magdalena de Pinis puella romana, aetatis suae annor. 87 degens in suburbio Veteri omnibus S. Eccl. sacr. refecta, migravit in coelum, cujus cadaver in eccl. s. Michaelis archangeli humatum est. Intorticia 8 cum fasciculo et pro deposito scudo 1,50 " (Parr. di S. Pietro, *Liber defunct.*, VI, f. 403; VII, f. 171).

(2) " D. Catharina filia q. Hieronymi Frescobaldi ferrariensis, puella romana degens sub hac par. in Suburbio Veteri, sacri olei unctione tantum linita, cum esset demens, aetatis suae annorum circ. 66, in comm. S. R. E. anima Deo redditit cujus cadaver in Eccl. S. Michaelis archangeli sepultum est. Intorticia octo cum fasciculo et pro deposito cum cassa solvit scut. 1,50 " (Id. *Liber defunct.*, VII, f. 627).

(3) *Descendentiae canonicatum* (f. 389) nell'archivio del Capitolo.

(4) Biblioteca Vaticana, Cod. Barb., 1782, *Carminum volumen Dominici Frescobaldii ad Beatitudinem Urbani VIII*, legato in tutta pergamena con lo stemma dorato del papa, di carte 48, emblemi, frontespizio e lettere iniziali disegnate a penna. Due carmi sono intestati: *Bellum Mantuanum a Ferd. II imp. peractum* e *De bello Germanico contra Suecum Regem.*

fin da giovane età, nutrisse ingegnosa propensione per gli studî classici.

Egli moriva il 25 agosto 1688 (1) donando le sue sostanze a persone non legate a lui da vincoli di parentela. Dal testamento, rogato il giorno innanzi dal notaio Belli (2), risulta che la sua abitazione era in Borgo Vecchio, di faccia al palazzo del duca Cesi d'Acquasparta. Lasciava, oltre una quantità di libri " da lui comprati in più volte „ pel valore di cinquecento scudi, gran copia di quadri, tra i quali, asseriti originali, un Gesù nell'orto del Correggio, un S. Giacinto del Rubens, un ritratto di donna del Padovano, un ritratto d'uomo del Giorgione, una Maddalena (della prima maniera) del Reni, un S. Pietro dello Spagnoletto e una Madonna di Raffaello, valutati in totale circa trecento scudi!

Domenico Frescobaldi fu seppellito nella tomba dei Cento Preti, esistente nella chiesa di S. Michele e Magno in Borgo; nella chiesa medesima che conservava le spoglie dei suoi parenti. Con lui si spegneva completamente la discendenza di Girolamo Frescobaldi.

(1) " R.D. Dominicus Frescobaldus Romanus fil. q. Hieronymi Frescobaldi ferrariensis, septuagesimum tertium annorum agens, hujus sacros. Vat. Basilicae beneficiatus, cum eidem Basilicae in clericatu, et benef. spatio 53 annorum laudabiliter inservierit, degens sub hac paroecia in suburbio Veteri. ecclesis sacramentis de more susceptis in comm. S. R. E. vitam cum mortem commutavit cujus cadaver die 26 ex testamento in ecclesia S. Michaelis archangeli in tumulo centro Presbyt. et XX clericorum Congr. humatum fuit, associatum cum duobus intorticiis ac expositum cum XII candelis de altaribus 14, fasciculum pro vestibus sacris scuta 5 et pro deposito cum cassa scutum 1,50 „ (Arch. della parr. di S. Pietro, *Liber defunct.*, VII. 641).

(2) Originale al R. Archivio di Stato di Roma. Copia all'archivio capitolino (Notaio Belli dell'A. C.)

APPENDICE

Organi, organari e organisti della basilica vaticana nel secolo XVII.

I.

Allorchè Girolamo Frescobaldi entrò quale organista nella Cappella giulia, la basilica vaticana possedeva tre organi, di cui due grandi ed uno trasportabile. Ciò risulta da un compromesso, fatto per rogito notarile e stipulato il 12 aprile 1611 tra l'esattore della Cappella giulia, Andrea Amico, e il costruttore d'organi Armodio Maccioni (1).

I due organi grandi erano situati l'uno nella cappella gregoriana, l'altro nella cappella del Coro.

Del primo parla il Ciampini (2), avvertendo come fosse stato fatto costruire da Alessandro VI (1492-1503) e fosse collocato in origine sopra l'altare dei SS. Processo e Martiniano dell'antica basilica. Era adornato con sculture in legno dorato per opera del Mosca, ed era tenuto in gran pregio per le qualità del suo suono. Gli ornamenti, in parte consunti dal tempo, in parte distrutti pel trasporto alla cappella gregoriana (3), furono rinnovati, come attesta la data posta sulla cassa, da Gregorio XIII nel 1582.

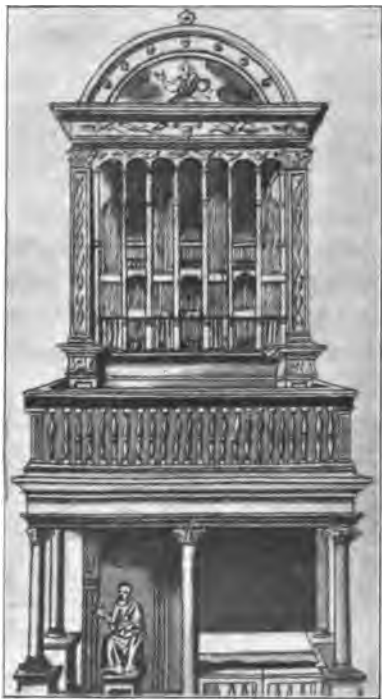
---

(1) Un contratto simile a questo era stato fatto nell'agosto 1595 coll'organaro Benvenuto Benvenuti di Lucca: ma allora gli organi erano soltanto due e naturalmente il compenso annuo per accordarli e spolverarli era di sedici scudi (*Memorie sugli organi della insigne Basilica di S. Pietro in Vaticano*. Perugia, 1898, Tip. Santucci, pag. 5).

(2) Ciampini G., *De sacris aedificis a Constantino Magno constructis*. Romae, Komarek, 1693, pag. 57 e 62.

(3) Id., loc. cit. — Costaguti G. B., *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano*. Roma, 1684, R. Camera Ap., tav. VII.

È quello tuttora conservato nella cappella del Sagramento (1), ed ha per registri due principali, da 8 e da 16, ottava, due cornette e il pieno.

All'organo del Coro allude forse il Bonanni quando parla di uno strumento fabbricato per ordine di Clemente VIII (1592-1605) dal famoso artefice Luca Blasi, perugino; esso si componeva di sedici registri, con canne lunghe fino a trentanove palmi e riceveva l'aria da sei mantici lunghi dieci palmi (2).

Organo dell'antica basilica vaticana.
(Dal Ciampini, op. cit., tav. XVI.)

L'organo portatile era situato forse nell'altra cantoria del Coro, e si trasportava in quelle cappelle della basilica, ove, a seconda delle varie festività, si adunava il Capitolo (3).

Il contratto stipulato nel 1611 col Maccioni conteneva i patti seguenti:

Detto Ms Armodio promette tenere accordati li doi organi grandi et un altro portatoli [*sic*] di S. Pietro per tre anni prossimi cominciato dalli 21 di Xbre dell'anno prossimo passato 1610 e poi a beneplacito dell'una e l'altra parte per annua mercede di scudi ventiquattro da pagarsi di semestre in semestre. —

(1) Cfr. il detto opuscolo anonimo *Memorie sugli organi*, pag. 5 e 6.

(2) *Descrizione degl'istromenti armonici d'ogni genere* del P. Bonanni. Roma, 1776. pag. 95.

Come dice il Maugars (op. cit., pag. 33), gli organi di Roma non avevano molti registri come quelli di Parigi, ed erano creati col solo scopo di accompagnare le voci e di lasciar primeggiare altri strumenti.

(3) A smontare e rimontare quest'organo e a collocarlo sulle improvvisate cantorie era destinato il falegname Nicolò Cochi, al quale spesso il Frescobaldi faceva ritirare il proprio stipendio (Cfr. Censuali della Capp. giulia, 1615-28).

It. convengono che in questo iñstro s'intendino repetiti tutti li patti nell'iñstro fatto con ms. Tiberio organista passato.

It. d° ms. Armodio a contemplatione di esso R. D. Andrea promette nella festa di S. Pietro e nella dedicatione della chiesa a sue spese condurre un altro organo e d° sig. Andrea in nome come di sopra promette pagare la portatura *et quia*, ecc. ... (1)

Nei censuali della cappella, a partire dal 1611, si trovano infatti annotati i pagamenti fatti al Maccioni e ciò fino al 1620: nel 1622 e 1623 riscuoteva per lui tal Francesco Sperandio, e dal 1624 al 1628 il nipote Ennio Bonifazi (2), il quale, dal 1629, prese il posto del suo congiunto, col medesimo stipendio di due scudi mensili.

Nel 1619 il Capitolo decretava che l'organo del Coro non fosse più rimosso: " Decreverunt organum existentem in choro non esse amplius removendum in futurum nec alibi asportandum iuxtis de causis, etc. " (3): ma con tutto ciò nel 1623 e nel 1628 vediamo ancora trasportato per la basilica " l'organetto del choro ". Esso doveva essere assai malandato, poichè nel maggio del 1634, appena tornato il Frescobaldi, ebbe bisogno di una riparazione, che dimostra lo stato fatiscente dello strumento.

Io infrãtto Francesco Antonio Rossi ho ric. dal R. D. Fulgentio Cruciati scudi 4 moneta sono p. hauer accordato et segato in due parte et messe pelle chiodi al organetto et hauer haccomodato li mandici di detto organetto, accordato et spolverato et sono delli denari del soprad° sig. Ennio (18 maggio 1634).

Fu nel 1636 che la R. Fabbrica, per istanza del card. Barberini, faceva costruire al Bonifazi un nuovo organo portatile,

(1) Atti del notaio Quintiliano Gargario, f. 589, presso l'Archivio notarile distrettuale.

(2) Armodio Maccioni, da Cerreto di Spoleto, abitava con la moglie Innocenza, dal 1614 circa al 1623, nei dintorni di S. Stefano del Cacco.

Era con lui il nipote Ennio Bonifazi che aveva, nella casa delle monache di S. Marta al Collegio Romano, il laboratorio con tre lavoranti (Cfr. *Stati delle anime* della soppressa parrocchia di S. Stefano del Cacco del 1623 (c. 21), e Atti di battesimo della parrocchia dei SS. XII Apostoli sotto la data del 6 luglio 1614).

(3) *Liber decret.* in data 3 giugno 1619, f. 200 v.

terminato di pagare due anni dopo, secondo la stima che ne fece il Bernini (1).

Verso il 1657 il *maestro d'organi* era Giuseppe Testa, a cui successe il figlio Filippo, col quale il Capitolo, nel dicembre 1684, conchiuse un contratto simile a quello che vincolava il Maccioni: mediante il solito compenso di ventiquattro scudi annui, il Testa doveva ripulire, ogni due anni, uno dei tre organi della basilica e prestare un organo per la festa della Sagra.

Nel 1720, ai tempi cioè di G. Ottavio Pitoni e dell'organista Giacomo Simonelli, l'organaro era ancora Filippo Testa; il quale qualche anno dopo rifece quasi completamente l'organo del Coro, " vecchio e fradicio di tarle ".

II.

Abbiamo visto, nel contratto fatto con gli organari, come essi fossero tenuti a prestare un organo per le due feste principali della basilica, ch'erano i vespri di S. Pietro e della dedicazione della chiesa, a cui si aggiungeva quella della traslazione del corpo di S. Gio. Crisostomo.

Quest'organo, quello portatile della basilica e uno o due altri tolti in affitto, servivano ad accompagnare le funzioni a più cori che si eseguivano in quelle ricorrenze, per le quali si invitavano un direttore ed un organista per ciascuno dei cori aggiunti.

---

(1) Die 15 sept. 1636 — Instante Emo D. Cardinali Barberino fieri in Basilica S. Petri organum portatilem pro majori dictae Ecclesiae commoditate. Ad eundem Emum D. Cardinalem Barberinum qui mandet in eodem organo apponi insignia Fabricae ut appareat illius sumptibus fuisse elaboratum.

Die 26 apr. 1638 — Ennio Bonifacio petenti aestimari organum in Basilica Sti Petri per eum noviter factum. Ad equitem Berninum.

Die 29 julii 1638 — Equite Ennio Bonifacio petenti satisfieri de residuo mercedis organi portatilis per eum confecti pro seruitio sac. Basilicae Principis Apostolorum. Dentur oratori in totum pro omni et toto eo quod ex causa dicti organi praetendere potest scuta 50 monetae, et facta deductione ejus quod habuit in praesentem diem, ponatur in lista pro residuo quod sit pro finali solutione.

Il 27 novembre ebbe altri cinquanta scudi " pro finali et ultima solutione " (Arch. della R. Fabbrica, *Lib. Congr.*, n. 161, cc. 37, 46, 58).

Spigolando nelle liste delle spese straordinarie contenute nei censuali della Cappella giulia, troviamo che nel 1611 furono chiamati come organisti aggiunti Gio. Francesco Anerio (1), e tal Gio. Battista. Nel 1623 Pietro Heredia e lo stesso Gio. Battista. In questi anni si aggiungeva per solito all'organo un violone, suonato da G. B. Riva. Nel 1625 (Dedicazione), mentre ad un coro batteva Lorenzo Ratti (2) e suonavano l'Heredia e il Gio. Battista, si aggiungevano tre tromboni, tra i quali tal Cesare, e tre cornetti, tra i quali tal G. B. e un Missilli.

Nel 1626 (per S. Gio. Crisostomo) il secondo coro era diretto da Antonio Cifra (3) ed era organista aggiunto G. G. Porro " maestro di S. Lorenzo e Damaso " (4). Per la festività di S. Pietro batteva al secondo coro Domenico Massentio (5), il quale, anche nel 1627, disimpegnava il medesimo ufficio, mentre al primo coro dirigeva Teofilo (Gargario?). Per la dedicazione della chiesa, del 1627 medesimo, erano organisti aggiunti Alessandro Costantini e tal Vincenzo.

Nel 1629 dirigeva il Porro e suonavano l'Heredia, un tal Pellegrino, organista " a S. Gerolamo della Carità " e tal Orazio (Benevoli?); v'erano inoltre il Riva e un " franzese co 'l violone ".

Nel 1630 (Dedicazione), mentre Domenico Mazzocchi dirigeva il secondo coro, suonavano Franceschino, organista d'Aracoeli, il Pellegrino e i due violoncellisti Riva e Antonelli. Per la festività di S. Pietro erano al secondo coro il Porro, ancora

---

(1) Del sac. Gio. Francesco Anerio, già maestro in S. Giovanni in Laterano, v'è un'opera stampata in questo anno 1611, nel quale egli si afferma maestro del duomo di Verona. Nel 1617 era in Roma maestro in S. M. dei Monti.

(2) Lorenzo Ratti era nipote e allievo del direttore della cappella, Vincenzo Ugolini.

(3) Antonio Cifra, già maestro della S. Casa di Loreto e in S. Giovanni in Laterano, tornò più tardi a Loreto, dove morì.

(4) Pel Porro vedere nella serie degli organisti.

(5) Domenico Massenzio, da Ronciglione, era stato tenore della Cappella giulia dal 12 settembre 1610 a tutto l'aprile 1611. Nel 1634 dimorava in uno stabile della Madonna di Loreto al Foro Trajano ed era beneficiato di S. Maria in Montibus (*Stato delle anime* di S. Lorenzo in Montibus).

maestro di S. Lorenzo e Damaso (1), e al terzo coro Orazio (Benevoli?) " maestro di cappella di S. Spirito in Sassia ".

Nel 1634 dirigevano il Massenzio e il Sabbatini (2) e suonavano gli organisti Costantini e Vincenzo e i violoncellisti Riva e Giacinto.

Nel 1637 la Sagra fu celebrata con musica a sei cori; gli altri cinque maestri direttori erano: Martino, Simone (Verovio?), il Massenzio, il Centelli e il Moretto. Gli altri organisti, oltre il Frescobaldi, erano: il Costantini, il Pellegrino, il Leonardo, il Margarini (3) e l'Allegri (Gregorio?). Agli organi si aggiunsero due violini, quattro viole, due cornetti, due tromboni, due tiorbe, due spinette e due violoni. La spesa, compresivi numerosi cantori soprainvitati, non ascese che a ottantadue scudi.

Nel 1640 troviamo tra gli organisti soprainvitati il Pellegrino, il Leonardo e il Franceschino suddetti.

III.

Dopo i brevi cenni che precedono sugli organi e sugli organisti straordinarî della basilica vaticana, offro al lettore l'elenco degli organisti della Cappella giulia per tutto il seicento:

I. — **Ercole Pasquini,** ferrarese e scolaro di Alessandro Milleville, il quale, a sua volta, sembra sia stato organista nella basilica vaticana nel secolo XVI, come fu cappellano pontificio (4).

Il Pasquini fu ammesso al posto di G. B. Zucchelli nell'ottobre del 1597 e rimase in carica fino al 31 maggio 1608;

(1) Entrò come supplente del Frescobaldi a surrogare il defunto Guidi, il 26 agosto successivo.

(2) Pietro Paolo Sabbatini, maestro dell'Archiconfraternita dell'Orazione e Morte (1628) e di S. Luigi dei Francesi (1631), viveva ancora nel 1657, nel quale anno pubblicava in Roma la sua XXI opera.

(3) Margarini Francesco, più tardi (circa il 1652) maestro del Collegio inglese.

(4) Libanori A., op. cit., pag. 17-18; e Celani E., op. cit., " Rivista Musicale Italiana ", 1907, pag. 103.

allorchè, come sappiamo, fu per " giuste cause „ dimesso dal suo posto. Nel 1620 egli era già morto da tempo, a quanto ne rilevammo dal Superbi (1).

Il suo stipendio fu di settantadue scudi annui, come tutti gli organisti della cappella del secolo XVII.

ALESSANDRO COSTANTINI surrogò il Pasquini dal 1° giugno 1608 ai primi di novembre susseguente; anch'esso concorse, col Frescobaldi, al posto lasciato vacante dal Pasquini ed ebbe soltanto due voti di meno del suo competitore, al quale seguì dopo ben trentacinque anni di costante aspettativa! (Per i dati biografici vedere dopo il Frescobaldi.)

II. — **Girolamo Frescobaldi,** ufficialmente in carica dal primo novembre 1608 al 28 febbraio 1643. Ma dal 1° dicembre 1628 al 1° maggio 1634 egli si assenta da Roma e viene surrogato da:

GIACOMO GUIDI, entrato in funzione il 1° dicembre 1628, morto il 15 giugno 1630. Il fratello Alessandro ne riscosse l'ultimo onorario.

GIOVANNI GIACOMO PORRO, successe al Guidi a partire dal 26 agosto 1630. In una raccolta di *Madrigali, arie, villanelle a una e due voci*, stampata dal Robletti in Roma, nel 1622, e contenente un' aria del Porro, questi è detto organista dell'Altezza Serenissima di Savoia, e cioè del card. Maurizio, allora dimorante in Roma.

Nel 1626 era già maestro in S. Lorenzo e Damaso, posto che conservò sino al suo ingresso nella basilica vaticana.

Nel libro delle ricevute del 1633 è scritto: *Partì al 1° di dicembre il sud° signor Jacomo* „, ed infatti egli si recò dapprima a Vienna, poscia a Monaco di Baviera, ove si stabilì come direttore dei concerti di Corte, ricompensato annualmente con

(1) Op. cit., pag. 132. " Ercole Pasquini... aveva una mano delicatissima et velocissima; suonava alle volte tanto egregiamente che rapiva le persone e faceva stupire veramente. Morì nondimeno poco fortunato in Roma „.

più di 1400 fiorini, e restò fino alla sua morte, avvenuta nel settembre 1656 (1).

III. — **Alessandro Costantini,** nato a Staffolo (Marche) circa il 1580, da Erminio Costantini: egli affermava però di essere romano, come appare nel suo libro di *Mottetti*, al pari di suo fratello Fabio, il quale fu tenore nella Cappella giulia fino al 31 luglio 1610 (2), passò maestro in Orvieto (1614), quindi alla basilica di S. Maria in Trastevere (1616) (3), poi di nuovo in Orvieto (1618-19).

Nel 1616 Alessandro era maestro ed organista nella chiesa di S. Giovanni de' Fiorentini e in quell'anno pubblicava il suo libro *Motecta singulis, binis, ternisque vocibus cum Basso ad organum concinenda*, dedicato al card. Carlo de' Medici.

Egli mostrò di avere un carattere assai modesto, perchè sebbene posposto al Frescobaldi, non mostrò di offendersene; lo surrogò nell'attesa che quello venisse in Roma; suonò, come dissi, al secondo organo in varie festività solenni in S Pietro, ottenendo infine l'ambito posto, ove durò dal 15 marzo del 1643 al 20 ottobre 1657.

Egli moriva appunto in quel giorno e, non avendo discendenti diretti, lasciava eredi delle sue sostanze i figli di una sua nipote *ex fratre* (la figlia evidentemente di Fabio (4)) maritata con Domenico Albrici, e cioè Camilla, Domitilla, Paola, Leonora,

---

(1) Rudhart F. M., *Geschichte der Oper am Hofe zu München.* Freising, Datterer, 1865, pagg. 28, 33 e 191.

Il Porro era in relazione con Galileo Galilei, a cui scriveva da Monaco il 7 maggio 1638 chiedendo " due paia di calze nere di seta delle più grandi che si trovino, della musica moderna e qualche mappa di corde romane vere ". Questa lettera fu pubblicata dal De Gubernatis (*Carteggio galileiano*, " Nuova Antologia ", 1° novembre 1879, pag. 25).

(2) Gli seguì Domenico Massenzio, già ricordato.

(3) L'Eitner, op. cit., interpreta " S. M. TransTyberini " per S. Maria in Tivoli!

(4) Sappiamo infatti dalla dedica della *Ghirlandetta amorosa,* in data di Orvieto 5 ottobre 1621, che Fabio aveva moglie ed una figlia.

Stefano e Fabio. Col testamento del 28 agosto 1657 (1) istituiva erede universale Camilla Albrici e legava gli altri; la spinetta toccò alla Leonora; i fratelli Stefano e Fabio ebbero molti ritratti di cardinali, coi quali aveva avuto " tanta dimestichezza e seruitù ", meno uno del Farnese, destinato all'esecutore testamentario, e più di quattrocento lettere, pure di cardinali. Egli abitava, al momento di sua morte, alla salita di S. Onofrio, vicino alla Lungara. La musica manoscritta fu donata ad Ignazio Olivati.

Egli si fregiava del titolo di cavaliere, che vediamo apparire per la prima volta nel 1622, nell'*Aurata Cintia armonica*, raccolta di arie e madrigali radunata dal fratello Fabio.

IV. — **Fabrizio Fontana.** La prima data che ho potuto rintracciare relativa alle vicende della sua vita, sin qui affatto sconosciuta, non è anteriore al 1650. Verso la metà di questo anno egli fu iscritto tra i socî della Congregazione di S. Cecilia (2), e poichè l'aggregazione a quella istituzione era a quel tempo assai utile per l'esercizio dell'arte, possiamo arguire che essa avvenisse non appena il Fontana giunse in Roma dalla nativa Torino.

Fabritio Fontana

Egli divenne organista di S. Maria in Vallicella, *vulgo* Chiesa Nuova, presso i Padri dell'Oratorio (3) ed ivi restò fino al giorno in cui entrò nella basilica vaticana, quale coadiutore del Costantini.

Ecco un brano tolto ai decreti capitolari che lo riguarda:

Die 24 sept. 1657 — Fuit etiam praestitus consensus posse elegi pro organista nostrae Basilicae D. Fabritium Fontana pro supplemento equitis Constatini ad praesens inserventis stante eius mala valetudine qui D. Fa-

---

(1) Atti del notaio G. Simoncelli dell'A. C.

(2) Il suo nome, nell'elenco compilato dal segretario Rossi, sta tra Posterla Domenico, ammesso il 15 febbraio 1650 e De Paoli D. Francesco Maria, ammesso il 22 luglio. Per l'attendibilità delle notizie contenute in questo elenco si vedano le osservazioni scritte al principio della monografia.

(3) Nei registri della Congregazione dell'Oratorio, conservati nell'Archivio di Stato, non v'è traccia dei nomi di maestri ed organisti della chiesa di S. Maria in Vallicella.

britius se exibuit inseruire gratis quotiescumque non erit impedito a servitio ecclesiae Novae cui ecclesiae ad praesens inseruit cum spe futurae successionis quam capitulum eid. d. D. Fabritio praestat in defectum d. Aequitis Constantini.

Ma il suo gratuito servizio durò appena un mese, chè, morto il Costantini il 20 ottobre, egli entrò in carica col giorno successivo.

Restò per ben trentacinque anni al servizio della basilica. sotto la direzione di quattro maestri: il Benevoli, il Bernabei, il Massini ed il Berretta. Nel 1691, a cagione dell'indebolimento della vista, ottenne la pensione con l'intera paga:

Die 13 augusti 1691 — Fabritio Fontanae organico basilicae, attenta senecta aetate ac laudabili seruitio praestito in praeteritum admissa fuit jubilatio, cum hoc tamen ut ipse concordet cum ..... Spolea in coadiutorem electo cum futura successione.

Il suo coadiutore Giuseppe Spoglia, era ricompensato con tre scudi mensili, come si scorge dalla seguente nota apposta nel censuale del 1690-92:

Giuseppe Spoglia entrato p. organista in luogo del S. Fabritio Fontana quale è stato giubilato e seguita a tirare il solito salario et al sud° Spoglia se li dà scudi tre il mese entrato il 1° ottobre 1691.

Ma questi rinunciò quasi subito al suo posto e fu sostituito da G. F. Garbi:

Die 19 Nov. 1691 — Petita dimissione à ... Spolea olim deputato in coadiutorem Fabritii Fontanae organici basilicae subrogatus fuit Jo. Fran^scus^ Gardus [*sic*] cum futura successione post obitum d^i^ Fontanae.

Nel censuale suddetto si legge:

Gio. Francesco Garbi in luogo del sud° Spoglia entrato il 1° dic. 1691 a rag. di scudi tre il mese.

Benchè assai innanzi con l'età, il Fontana, per aumentare le proprie risorse, ottenne il posto di organista del coro nella chiesa nazionale di S. Maria dell'Anima, e con corretto procedere domandava al Capitolo vaticano il permesso di poterlo accettare.

Die 15 martii 1692 — Fabritius Fontana, qui ob defectum visus renunciauit muneri organistae, exponi fecit Rmo Caplo se requiri ad exercendum simili officium in ecc. S. Mariae de Anima, in qua organista choro tantummodo respondet; sed nolle acceptare nisi cum bonia venia RR.mos Can.cos pro qua supplicat. Et Dñi laudata ejus attentione licentiam petitam prompte concesserunt.

Egli morì il 28 dicembre 1695 (1). Come socio della Congregazione di S. Cecilia, il Fontana ebbe due volte a coprire la carica di *Guardiano* (Vice-presidente) degli organisti, nel 1653 e nel 1688.

La sola opera da lui stampata è il libro di *Ricercari* “ in istile antico e grave „ dedicati al pontefice Innocenzo XI e pubblicati con la speranza che “ siano per riuscire gioueuoli non poco alli studenti della medema professione, sì perchè da mezo secolo scorso non v'ha nessuno in Roma che ne habbia dati alle stampe, come anche per hauerui impiegato ogni attenzione nella loro tessitura ... „ (2).

V. — **Giovan Francesco Garbi,** nato a Firenze da Francesco Garbi. Coadiutore del Fontana dal 1° dicembre 1691: organista effettivo dal 29 dicembre 1695.

Gio. Fran.co Garbi.

Fu sacerdote e beneficiato di S. Maria in Via Lata. Divenne socio della Congregazione di S. Cecilia nel 1677, ed ebbe nel 1698 la carica di *Guardiano* degli organisti.

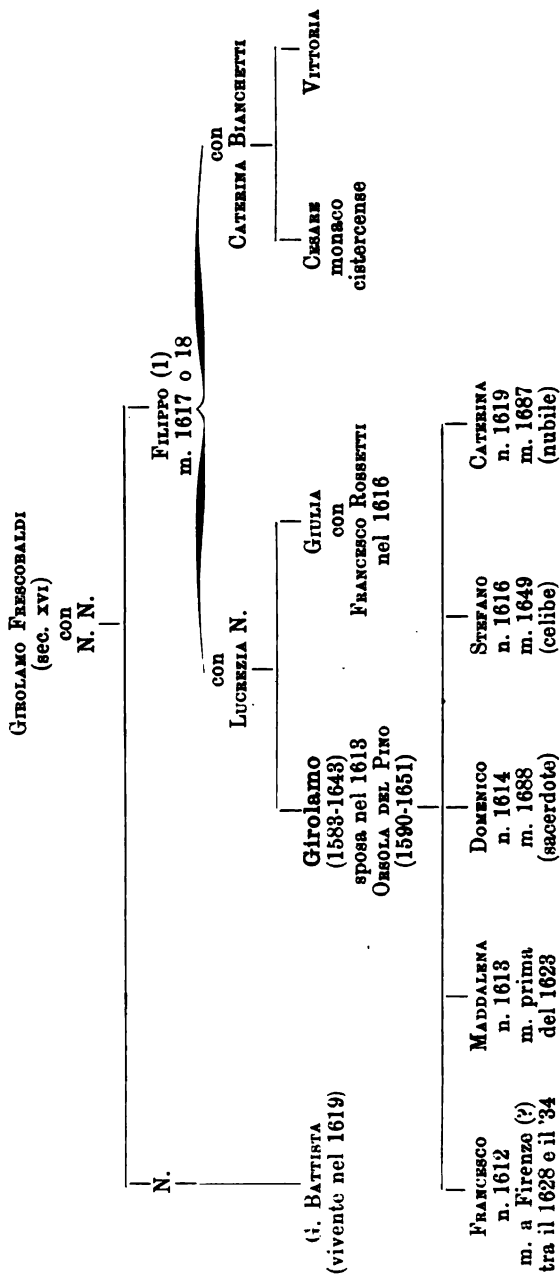
Morì il 23 giugno 1719 nella sua abitazione al vicolo dei Cartolari (Cartari) nel rione Ponte (3).

ALBERTO CAMETTI.

(1) Nel Libro Maestro C della Cappella giulia al f. 61, a sinistra, si legge: “ 1696 — a dì 18 febbraio scudi 17,60 pagati all'eredi del sig. Fabricio Fontana già organista p. resto del suo salario a tutto li 28 dicembre 1695 che morì „.

(2) Roma, presso G. Angelo Mutij, 1677. Questo volume è stato testè ristampato dal Guilmant.

(3) Vedi il suo testamento 21 giugno 1719 per gli atti del notaio Cimarroni della Curia Capitolina.

ALBERO GENEALOGICO DELLA FAMIGLIA FRESCOBALDI

(1) Per gli ascendenti del musicista Girolamo mi sono valso dell'utile articolo del Dott. Bennati, *Notizie inedite intorno alla famiglia di G. F. e alla sua casa in Ferrara*, contenuto nel volume *Ferrara a G. Frescobaldi*, pubblicato in questi giorni.

Il primo libro di liuto di Vincenzo Galilei.[1]

Nella seconda edizione del *Fronimo* Vincenzo Galilei accenna " al suo ultimo libro d'intavolatura ultimamente stampato ": se ne deduce facilmente che egli ne pubblicò più di uno. Quando mi occupai del *Codice* di V. Galilei negli *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche* (Roma, 1903), scrissi che delle intavolature ricordate nel *Fronimo* non esiste più traccia; più tardi però, scorrendo l'opera di G. Morphy, *Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle* (Leipzig, 1902, Breitkopf & Härtel), rilevai, dalla Bibliografia annessa alla Prefazione, che nella Biblioteca Imperiale di Vienna si conserva una intavolatura di liuto di Vincenzo Galilei. Esaurite, senza alcun successo, le pratiche per ottenere il prestito del libro (2), posso oggi trattarne brevemente mercè la gentilezza del Dott. Adolf Koczirz, mio collega nella Commissione per lo studio della musica di liuto, che mi fornì copie e fac-simili del libro. È intitolato:

---

(1) Vincenzo Galileo Fiorentino, *Intavolature de lauto.* Libro Primo; Roma, 1563, Valerio Dorico.

Quest'opera, non citata dal Fétis, è sconosciuta in Italia. Credo che nessuno ne abbia mai parlato, e perciò parmi opportuno di farne la recensione, pure dopo tre secoli e mezzo dalla sua pubblicazione.

(2) Rinnovo in proposito i miei più vivi ringraziamenti al mio amico on. Fusinato, che ci ha messo tutta la più buona volontà per riescire in via diplomatica a farmi avere il libro che desideravo studiare.

INTAVOLATURE
DE LAUTO
DI VINCENZO GALILEO FIORENTINO
MADRIGALI, E RICERCATE
LIBRO PRIMO

In Roma per M. Valerio Dorico, l'Anno MLXIII *(sic)*
con privilegio per Anni X.

Contiene:

TAVOLA DELLI MADRIGALI
NUMERO XXVIII.

Tavola delle Ricercari Numero 6.

Il libro adunque ci conserva i primi saggi della musica madrigalesca anteriore al Palestrina, ed alcune composizioni dell'autore. La lettura però ne riesce un po' noiosa, perchè Vincenzo Galilei non curò di segnare il tempo e le battute nella musica da lui intavolata; e così manca un elemento utilissimo per capire facilmente il ritmo in un genere di notazione che non si presenta mai purgata da errori. Voglio dire che la divisione dell' intavolatura per battute rende talora evidenti certi errori di stampa (spostamenti ed ommissioni di numeri o di valori) che senza di essa restano incomprensibili a chi eseguisce o traduce il testo originale, perchè sfuggono alla sua perspicacia e non possono quindi in alcun modo essere corretti o ricostituiti.

I Madrigali che Vincenzo Galilei scelse per inserirli in questa sua prima opèra sono trasportati sul liuto con quella diligenza che dobbiamo aspettarci dal musicista che seppe fissare le buone regole dell' intavolatura nel prezioso suo dialogo, il *Fronimo* (1568 e 1584).

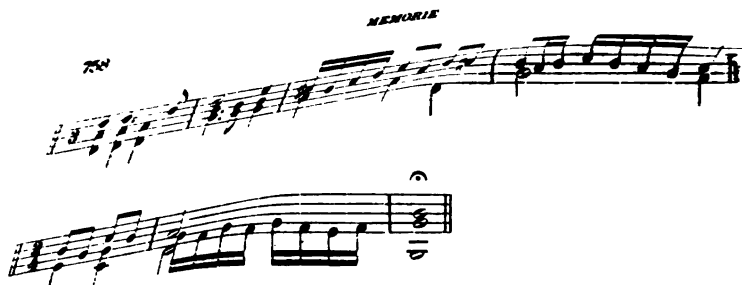
Circa le composizioni dell'autore dirò che mi occupai soltanto del suo *Ricercare quarto*; ne lessi con facilità la notazione, ma non giunsi ad afferrare il concetto della musica: ciò mi accadde spesso nello studiare in Vincenzo Galilei il polifonista, mentre le danze che egli ci lasciò nel *Codice* ora esistente presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, quantunque elaborate un po' artificiosamente, hanno tutti i pregi di una melodia chiara e piacevole.

Trascrivo dal libro rarissimo del Galilei un Madrigale " *Tempo verrà ancor forse* " (1) dell'Arcadelt, maestro fiammingo che fu famoso al suo tempo in questo genere di composizione.

---

(1) Terza strofa della bella Canzone (XI^a) del Petrarca " *Chiare, fresche e dolci acque* ", che, come si rileva dalla tavola dei Madrigali trascritti per liuto dal Galilei, Arcadelt musicò a varie voci: " *Chiare, fresche e dolci acque* " a 5, " *S'egli è pur mio destino* " a 4, " *Tempo verrà forse ancora* " a 3, " *Da' be' rami scendea* " a 4, e " *Quante volte diss'io* " a 5.

Credo di averne compreso il ritmo, pur essendo omesso nell'intavolatura ogni segno di tempo. Ripeto che se questa fosse difettosa, nessun criterio di paleografia musicale varrebbe per indovinarne la correzione.

" *Tempo verrà ancor forse* „ del VERDELOT.

In quanto agli altri libri d'intavolatura pubblicati da Vincenzo Galilei, credo che oggi, oltre il cenno del *Fronimo*, manchi qualunque indizio per scoprirne copia.

OSCAR CHILESOTTI.

Arte contemporanea

WILHELMJ AUGUSTO

Memorie e Biografia

Sol chi non lascia eredità d'affetti
Poca gioia à dell'urna.
(Foscolo).

Uscivo di casa sua, la sera del sabato 19 dicembre 1907, erano le sei e mezza pomeridiane, e s'era abbassata una sì fatta nebbia che impediva di vedere la luce dei fanali a venti passi di distanza.

Ero solita visitare il Maestro quasi tutti i giorni per ripassare sotto i suoi consigli molte cose del mio repertorio musicale, ma quella sera mi vi ero recata per augurargli il capo d'anno ed accomiatarmi, dovendo partire per Manchester e per Glascow. Quella sera il Maestro volle accompagnarmi sino al cancelletto del giardino, sulla strada; era a capo scoperto, ed ho ancora nell'orecchio il suo vocione che forte mi gridava: “Buon viaggio! scrivetemi!„.

Vidi per l'ultima volta nell'ombra della nebbia l'argento dei suoi capelli e mi allontanai gridando ancora: “ Arrivederci, Maestro! „.

Quando udii il rumore del cancelletto di ferro che si chiudeva, ebbi una stretta al cuore e mi fermai..... Perchè? Non l'avevo salutato abbastanza? Mi sentii spinta da un desiderio, da una volontà di rivederlo. Perchè? Quella sera l'avevo trovato di colorito un poco terreo, come già un'altra volta, quindici giorni prima; però m'aveva detto che stava bene, infatti era di buon umore. Nella lusinga di rivederlo presto, m'allontanai.

Il 26 dicembre, sabato, da Manchester avevo telegrafato al Maestro: “ Concerto Beethoven — Sonata a Kreutzer piaciutissimi, richiesta Chaconne, parto per Glascow, saluti „. Il Maestro Wilhelmj gioiva dei trionfi delle sue allieve quando ciecamente s'affidavano ai suoi consigli, ed io, nel mandargli quel telegramma, provavo una seconda e non minore soddisfazione, pensando alla gioia che gli procuravo con quella notizia.

Mi ero già accoccolata sola sola in un cantuccio d'uno scompartimento del treno, quando un mio conoscente che m'aveva accompagnata alla stazione fece appena in tempo a lanciarmi nel vagone dal finestrino il “ The Daily Telegraph „, dicendomi in fretta: “ Signorina, se vuol leggere in viaggio, le farà comodo „; ed il giornale si fermò spiegazzato sul sedile che avevo di fronte.

Il treno aveva già preso tutta la sua velocità quando il mio occhio distrattamente si posò su quel foglio, e con sorpresa credetti di vedervi il ritratto del Maestro; intravedevo? Afferrai il foglio e fissai quella figura; era proprio lui. Credendo si trattasse di qualche concerto lessi. Ma che! Dio mio! Sotto al ritratto era scritto: *The late M. R. August Wilhelmj* (1), e sotto al suo ritratto queste poche righe: ***Mr. August Wilhelmj, the distinguished violinist had young been settled in London, where his death has just taken place. To the present gene-***

(1) “ La morte del M° Augusto Wilhelmj „.

ration he was chiefly known as a teacher of great eminence „ (1). Non ho la forza, la capacità di scrivere e descrivere quel che provai a quella notizia; m'alzai di scatto e m'affacciai al finestrino come se avessi voluto fermare il treno e volare a Londra; un forte dolore mi stringeva il cuore, mentre l'incredulità, il dubbio, il timore del vero e la speranza del falso, tutto provai in un istante; volevo rileggere e tremavo, e quando rilessi ancora tutta la triste verità, invano chiesi alle lacrime sollievo al dolore acuto che m'impazziva.

Ed il treno inesorabilmente mi allontanava ancora da Londra e da Lui, mentre le mie labbra, fra le lagrime, non facevano che ripetere col più profondo dell'affetto e della commiserazione: Povero Maestro! povero Maestro mio!

A Glascow, quando aprii la cassetta del mio violino che tanto piaceva a Lui, fino a dirmi una sera: “ Quando anche fra uno o due anni ve ne volete disfare, ve lo compro io „, non potei trattenere le lagrime. Troppo, troppo l'ho nella mente e tutto mi parla di Lui. Tutte le pagine dei miei concerti sono annotate da Lui, di sua mano, ogni segno di matita celeste me lo ricorda, perchè ad ogni segno erano spiegazioni, motivazioni e aneddoti, così, per esempio: Un giorno ripassavo sotto i consigli del Maestro la sonata di Beethoven (a Kreutzer) quando, giunta alla 49ª battuta del *Tempo I*, il maestro mi fermò per dirmi che, contrariamente a quanto in tutte le edizioni si trova

scritto, quel *sol* deve essere *diesis*, mentre quando nella 53ª battuta dello stesso tempo si ripetono le stesse note, il *sol* deve essere *naturale*; e nel dirmi ciò il Maestro si indispettiva di quegli editori che non curarono mai quel particolare, e quel giorno il Maestro mi raccontò in proposito il seguente aneddoto:

“ Io volli, in incognito, andare ad assistere ad un concerto di

---

(1) “ Il sig. Augusto Wilhelmj, il distinto violinista che giovane ancora venne a stabilirsi in Londra, è morto ieri. Tutta la presente generazione ha una grande deferenza per questo gran maestro ed eminente musicista „.

un violinista, che aveva voluto farsi preparare da me per quell'occasione. Doveva eseguire appunto questa suonata e come a Lei non avevo fatto che raccomandarmi per quel *sol diesis*. Ci vuol credere? Arrivato a questa battuta mi scaraventa un *sol bequadro* della più pura acqua violinistica; la battuta non era ancora terminata che io, in quel silenzio, feci echeggiare un: Asino! così forte che spaventò me stesso; me ne rincrebbe, ma " Voce dal sen fuggita — più richiamar non vale „ ed a me non rimase che alzare il bavero della pelliccia ed uscire in mezzo al bisbiglio dell'uditorio „.

I genitori del Maestro Wilhelmj.

Il vecchio Augusto Wilhelmj vive tuttora e porta i suoi novantasei anni con salute e fierezza. Già provetto avvocato e giureconsulto del Re di Prussia, prese domicilio a Wiesbaden quando la Corte d'Appello di Nassonia vi ci si trasferiva nel 1849. Discendente da una linea di eminenti *savants* (fra i suoi antenati vi furono anche dei Vescovi), il vecchio *oberprocurator* ha vissuto per più di 50 anni in Hattencheim, sulle rive del Reno, in un castello detto: Rheinsau, che si eleva superbo nel mezzo di ricchissimi vigneti.

Fu sempre un violinista appassionato ed un entusiasta amatore della musica; fino ad ora non ha passato un giorno senza suonare il suo violino, sì che senza esitare si può asserire che egli sia *il più vecchio violinista esistente.*

La sua grande passione per la musica lo portò a fare la conoscenza in Wiesbaden di Carlotta Petry, valorosa pianista e cantante di meriti non comuni. Come pianista era allieva di Federico Chopin, del Maestro di Corte Antoin Andrè e di Offenbach; padrona di un'ottima voce, la coltivò a Parigi sotto i consigli di Marco Bordogni e certamente si sarebbe resa celebre, se il matrimonio col musicista ed avvocato Wilhelmj non le avesse impedito d'intraprendere una vera e regolare carriera.

Dall'unione di questi due esseri innamoratissimi di quanto l'arte musicale può dare di più bello, nacque il M° Augusto Wilhelmj.

***

Nessun musicista di fama posò mai piede in Wiesbaden senza visitare e trovare eccellente accoglienza nella casa di Wilhelmj, divenuta il vero *rendez-vous* di tutti i celebri artisti di quel tempo. Non è da meravigliarsi che il giovane Augusto si famigliarizzasse sin dalla prima età colla musica e con quel genere di quest'arte più eccelso.

Dalla eletta sua madre ebbe le prime cognizioni musicali, ma la decisione riguardo alla sua educazione musicale si deve assolutamente a Riccardo Fischer, venuto in quel tempo a stabilirsi a Wiesbaden come maestro-direttore alla Corte di Nassau; il Fischer fu maestro senza rivali per la profondità della scienza, per l'ispirazione e diligenza meravigliosa; egli fu il primo che indovinò il talento straordinario del piccolo Augusto e che si dedicò con grande amore e rara devozione a sviluppare in quel biondo fanciulletto la scintilla del genio artistico.

E celeri dovettero essere infatti i progressi dell'allievo, poichè quando Henriette Sontag (Contessa Rossi) visitò la casa di Wilhelmj, Augusto suonò con tale pienezza di suono, con tale precisione e chiarezza armonizzate con tale naturalezza d'espressione, che la grande Sontag, commossa, lo baciò esclamando: " Un giorno tu sarai il Paganini tedesco ".

Padrone di una *larga cavata* che lo caratterizzava, Egli possedeva un orecchio *estremamente* fino e tale da saper distinguere e nominare con sicurezza meravigliosa ogni singola nota di un accordo o di un disaccordo di più note.

Aveva otto anni, quando per la prima volta (novembre 1853) suonò in un quartetto di Haydn, eseguendo la sua parte con tale serietà, naturalezza e precisione degne del più vecchio violinista.

Nel gennaio del 1854 Augusto Wilhelmj si presentò in pubblico per la prima volta in un Concerto a beneficio dei poveri di Limburg.

Il pubblico di Wiesbaden lo udiva per la prima volta il 3 marzo 1854 all'Hôtel Ader, in un grande Concerto vocale e strumentale, dato dalla Società Liederkranz. Wilhelmj, allora di 9 anni, suonò col Fischer le *Grandi variazioni concertanti* di Wassermann, per due violini.

Due settimane dopo, il 17 marzo, si diede nel Teatro di Corte a Wiesbaden una rappresentazione a beneficio di Fr. Heckmann, artista assai celebre a quei tempi, e il giovane Augusto suonò col Fischer il *Doppio concerto di Dancla* per due violini con accompagnamento d'orchestra, e, da solo, eseguì *Air cosa que*, composizione del suo maestro. Il Fischer aveva riunite in quel pezzo tutte le difficoltà della scuola di violino ed il Wilhelmj le aveva superate come il più provetto violinista d'allora.

È degno di nota un piccolo incidente avvenuto in questo primo concerto a Wiesbaden: Nell'orchestra uno dei professori sbagliò mentre Augusto eseguiva un passo difficile; l'orecchio finissimo del fanciullo, che non solo seguiva il suono del suo violino, ma percepiva i singoli suoni dell'orchestra, non mancò di notare questo errore e istintivamente si interruppe un istante, e riprese a suonare con correttezza appena avvistosi che il maestro aveva richiamato il professore al giusto tono.

Il 22 settembre dello stesso anno (1864) Augusto Wilhelmj fa la sua terza comparsa a Wiesbaden. Ricordo questa data e questo concerto perchè il Wilhelmj appare in pubblico con un altro fanciullo miracoloso, il pianista Arturo Napoleon (1).

I due miracolosi fanciulli suonarono assieme il *Duo sur le postillon de Lonjumeau* per piano e violino di Lafont-Herz. Come secondo pezzo il Wilhelmj suonò da solo le *Variations* per violino di Majseder. La prima volta che Augusto Wilhelmj diede un concerto da *solo* fu il 19 dicembre 1860, nel grande Kursal di Wiesbaden, a beneficio di una vedova, madre di un impiegato di suo padre.

Il giovine Augusto era tanto sveglio di mente quanto destro nel dar risposte pronte ed argute. A quattordici anni suonò ad un concerto *L'elegia di Ernst*, la quale, per chi la conosce, sebbene proceda in *tono minore*, finisce in *terza maggiore*. Ora avvenne che l'accompagnatore, mentre Wilhelmj filava un bel flautino *(mi naturale)* che doveva chiudere l'Elegia, gli regalasse sotto un bell'accordo in *mi minore*, con grande orrore

---

(1) Trovai nel giugno 1905 a Rio Janeiro questo valentissimo pianista e musico perfetto, ed ebbi la fortuna di averlo gentile accompagnatore ad un concerto nell'Istituto Musicale di quella città. Egli, come il Wilhelmj, aveva fatto una splendida carriera.

di Wilhelmj. Il ragazzo si voltò al pianista e gli grido: Asino! Mi chiamate il vostro asino? — chiese il pianista risentito. No — disse Augusto — il mio asino avrebbe risolto in *mi maggiore*!

Avvocato o violinista?

Il padre di Wilhelmj non era persona tale da far trascurare al figlio la sua coltura letteraria, e benchè, come ho detto, anch'egli fosse un delirante per la musica, pure non vedeva di buon occhio che il figlio si dedicasse solamente al violino, essendo sua intenzione di farne un giureconsulto.

Il giovinotto intanto frequentava il Ginnasio Umanistico di Wiesbaden, e se per il suo svegliato ingegno si manteneva al corrente negli studi, non era certo uno degli allievi più zelanti e non fu mai encomiato certamente per la sua buona condotta.

Era un appassionato rompitore di vetri di finestre, e quando poteva, ne rompeva in casa, in scuola ed anche nelle chiese; quel colpo secco del sasso che percuoteva il vetro come di un tonfo ed il susseguente sonaglio dei vetri cadenti, lo entusiasmavano un mondo e mezzo. Egli, nel lanciare un sasso contro un vetro, ora grande ora piccolo, ora sottile ora grosso, immaginava già, durante la traiettoria del sasso, il genere delle variazioni e dei suoni prodotti dai frantumi cadenti del vetro, e fuggiva gridando: *do, fa, la, si, re,* od altre note da Lui percepite nella rovina del vetro.

Ma la passione per il violino e per la musica esuberava da quell'anima d'artista che non poteva sentirsi imbrigliato fra i banchi della scuola, ed il giovane Augusto faceva istanze continuamente affinchè il padre desistesse dal suo intendimento. " Sento che col violino diverrò qualche cosa ", diceva Augusto al padre. " Col mio arco farò più bene che con la mia lingua ", e queste frasi non cadevano in terreno arido.

La gran decisione.

Il continuo suo presentarsi in pubblico col violino, la larga cerchia dei suoi ammiratori e le sue franche maniere non si

adattavano con le severe regole scolastiche, e meno con l'austerità, pedanteria e meticolosità del suo vecchio Direttore del Ginnasio, per cui piovevano sovente al giovinetto rabbuffi, severi consigli e castighi. Un giorno, dopo un alterco avvenuto fra l'allievo e il Direttore in conseguenza di un concerto pubblico in cui aveva preso parte il Wilhelmj, mancato alla scuola, il dott. Wilhelmj ritirò il figlio dal collegio e diede il suo consenso che questi si dedicasse all'arte, però questo consenso doveva essere solamente definito sol quando *un'alta autorità musicale non avesse dato parere in proposito e non avesse avuto da apporre qualche dubbio sulla probabilità di successo.*

Il giudizio di Liszt.

Nella primavera del 1861 il giovane Augusto (aveva 15 anni), munito di una lettera di presentazione del principe Emilio von Wittgenstein, visitò Liszt a Vienna, suonando avanti al gran pianista la *Gesangsscene* di Spohr e l'*Ungarische-Weisen* di Ernst. Liszt, che l'accompagnò al pianoforte, riconobbe subito le doti superiori del violinista, e quando Wilhelmj ebbe finito di suonare altri pezzi a prima vista e con arte sorprendente, Liszt disse: " È mai possibile che si possa ancora esitare riguardo alla vostra professione? Siete un musicista nato e siete cosi predestinato al violino che, se questo non esistesse già, bisognerebbe inventarlo per voi. Studiate, studiate, giovanotto, e avanti; il mondo parlerà un giorno di voi ".

E pochi giorni dopo Liszt in persona condusse Augusto Wilhelmj a Leipzig per porlo sotto la severa e sicura guida di Ferdinando David. Nel presentarlo a David, Liszt disse: " Vi conduco il futuro nuovo Paganini. Abbiatene cura ".

Il Conservatorio e suoi studi.

Dal 1861 al 1864 Wilhelmj fu studente al Conservatorio di Leipzig ed ebbe per maestri di teoria Moritz, Hauptman e Ernst Friedrich Richter; più tardi studiò con Gioachino Raff a Wies-

baden, però Ferdinando David non cessò mai di sopraintendere agli studi di violino, ed è merito di questo grande artista se Wilhelmj si impossessò delle nobili classiche tradizioni che distinguono le sue esecuzioni nei *solo* e nella musica da camera. Egli divenne così l'allievo favorito di David, il quale ripeteva sempre, col viso scintillante di gioia: " È una vera delizia il sentirlo suonare. Le difficoltà non esistono per lui „. Ed ebbe tanta affezione per Wilhelmj, che nella scuola di violino di David la figura presa a rappresentare un *violinista ideale* fu tratta da una fotografia del suo favorito allievo, Augusto Wilhelmj.

Wilhelmj agli esami.

Il 9 aprile del 1862 Augusto Wilhelmj sosteneva gli esami del Conservatorio, in pubblico, e sonava il *Concerto patetico in Fa minore* di Ernst, con risultato che sollevò un entusiasmo mai raggiunto in quel Conservatorio.

Sette mesi dopo, il 24 novembre 1862, suonò per la prima volta, ai concerti della Gewandhaus, il concerto *Ungherese* di Joachim, affrontando la più severa critica dal cui crogiuolo ne uscì con maggior riputazione e con lo stampo di *Artista di prima classe.*

Sue prime nozze.

Ad Ehrenbreitstein (Alemagna) nel 1865 (aveva 19 anni) sposava la Baronessa Sofia di Liphart, e venne con lei a vivere in Wiesbaden.

Nel 1868 la sua casa (in Allemagna) fu rallegrata dai vagiti del suo primo figlio Cinna-Leander-Augusto Wilhelmj, che ora è baritono ed eccellente musico, tuttora vivente a Toronto (Canadà, America).

Nel 1870 diveniva per la seconda volta padre di Carlo-Maria-Franz-Adolf Wilhelmj, eccellente violinista, vivente ora a Dublino (Irlanda). Egli è primo professore alla Reale Accademia di Musica a Dublino.

Wilhelmj en route pour la gloire.

La Svizzera fu la terra da Lui scelta per il suo primo giro artistico nell'autunno del 1866.

Visitò l'Olanda nella primavera del 1867 e si recò poi a Londra alla fine dello stesso anno (aveva allora 21 anni).

Con l'influenza di Jeny Lind, Wilhelmj si presentò, per la prima volta, davanti al pubblico inglese ai *Promenad Concert*, dati al Teatro Covent Garden, sotto la direzione del fu Alfred Mellon.

La fama del violinista celeremente si divulgò.

Il 26 novembre 1866 Egli, per la prima volta, apparì ai Concerti Popolari del Lunedì e vi sonò come primo violino nell'*Ottetto* di Mendelsshon, suonò la *Romanza in Fa* di Beethoven e prese parte con Carlo Hallè e Piatti nel *Trio in Do* di Mendelsshon.

Le susseguenti comparse davanti al pubblico inglese ribadirono la sua gran fama, che si estese sempre più in ogni parte d'Inghilterra.

Wilhelmj in Francia e in Italia.

Nel 1867 Egli è in giro di concerti fra la Francia e l'Italia. A Parigi solleva immenso entusiasmo ed i Parigini lo sopranominano " L'uomo di bronzo ", ed i critici lo battezzano " Le nouveau Paganini ", avverando così la profezia della Sontag. Nei paragoni i giornali lo pongono uguale a Herr Joachim. Wilhelmj desta a Parigi la stessa impressione che aveva destato a Londra, poichè i Parigini, in tono di ammirazione, solevano dire: " Inconnu hier, le voilà célèbre aujourd'hui ".

Visitò l'Italia nell'autunno, ed a Firenze le sue perfette esecuzioni di musica classica gli guadagnarono il titolo di " Protettore della Società del Quartetto ". A Milano diede una serie di concerti serali da camera, di musica tedesca, e fu creato Membro Onorario della famosa Società del Quartetto.

Wilhelmj in Russia ed in Germania.

Aneddoti e memorie da Lui stesso narratimi.

Nel gennaio del 1868, invitato dalla Gran Duchessa Elena Pawowna di Russia, Wilhelmj visitava Pietroburgo. Nella capitale russa abitò nel Palais Michel con Ector Berlioz, il quale di lui disse: " giammai ho udito un violinista con una cavata così grandiosa e così nobile, la cui esecuzione è fenomenale "

Godette anche dell'amicizia personale dell'Imperatore Federico, e divenne così intimo che questi lo visitava a casa in compagnia del Feldmaresciallo von Molke, il quale era anch'esso un distinto violinista. Questo grande stratega era uomo di natura dura e severa, e di carattere taciturno e pensieroso, ma la musica poteva molto sull'animo di lui. " I suoi occhi si aprivano — mi narrava una sera Wilhelmj — si animavano, si accendevano, e qualche volta si inumidivano di lacrime, quando ascoltava le varie frasi di un pezzo di musica, ed io, che l'ho molto conosciuto, vi posso assicurare che Molke era l'uomo più musico del tempo ".

" Quando Molke visitò Wiesbaden — soggiungeva il Maestro — la prima persona di cui chiese fu di me, e quell'uomo così taciturno, si animava in modo eccezionale. Quando io suonai davanti a lui, una volta pianse come un bambino e nel complimentarmi disse: Si è trasportati al di sopra di questa vita mortale ".

Wilhelmj conservava molte lettere e biglietti di Molke e mi mostrò appunto quello in cui, appena giunto a Wiesbaden, esternava il desiderio di vederlo e di parlargli.

In un concerto che Wilhelmj diede in una città della Germania, si accorse delle poche qualità acustiche della sala, ed alla fine del concerto, parlando con Molke che era stato presente, disse: " Eccellenza, io sono desolato che il suono del mio fedele violino non sia stato così pieno e sonoro come al solito ". Ma il Molke gli disse: " Nessun altro artista si sarebbe potuto far udire di più ", e fu molto significante questo complimento, data la taciturnità dello stratega.

Fino all'ultimo giorno di sua vita il nonagenario Maresciallo aveva a sua disposizione il pianista Otto Dresller, perchè ogni giorno voleva udirlo suonare.

Non ci si stancherebbe mai dall'udire Wilhelmj narrare e parlare dei suoi concerti e delle persone da Lui incontrate durante la lunga carriera artistica.

Una volta suonò davanti alla Regina Vittoria al Palazzo Osborne e gli furono compagni in quell'occasione Sir William Cusins e Piatti. La Regina chiese che venisse eseguito il *Trio in Re minore* di Mendelsshon. " Solo tre movimenti „ ella disse, " non lo scherzo „. " A Piatti non piace ciò „, disse Wilhelmj.

Un avvenimento importante e suo trionfo in Londra.

Nell'agosto del 1876 Egli condusse l'orchestra nelle memorabili rappresentazioni dell'*Anello del Nibelungo* di Wagner a Bayreuth. La sua *energia meritoria* (secondo le parole di Wagner stesso), fu allo stesso alto livello degli splendidi successi di Hans Richter, come direttore d'orchestra, di quelle famose rappresentazioni.

Wagner l'aveva già avuto alla testa dell'orchestra nell'originale produzione di *Die Maistersinger* e divenne suo ammiraratore ed amico.

Nella sala dove io prendevo lezione da Wilhelmj, sulla parete era appeso un gran ritratto di Wagner con una lunga dedica in versi all'amico ed impareggiabile violinista Wilhelmj.

Il prof. Wilhelmj consigliò il " Wagner Festival „, celebrato a Londra, nel Royal Albert Hall, nel maggio del 1877, l'anno dopo della prima rappresentazione del *Ring* a Bayreuth.

Fu in questa occasione che Wagner visitò per l'ultima volta l'Inghilterra. Egli diresse alcune rappresentazioni, altre furono sotto la direzione del Richter. Wilhelmj era alla testa di 170 suonatori d'orchestra. Alla fine del Festival i membri dell'orchestra

gli presentarono una pergamena, nella quale, dopo una lusinghiera dedica di ammirazione, di stima e ringraziamento, figuravano le firme di tutti i componenti l'orchestra.

Nella serie dei concerti dati all'Albert Hall molte volte vi si recarono dei membri della famiglia Reale; fu tale e tanto l'interesse straordinario di questi concerti, che Wilhelmj ricevette dalla famiglia Reale e dai più alti personaggi, lettere di congratulazione, e questo fu il battesimo del suo più alto *posto nel mondo musicale.*

In questo tempo Wilhelmj diede anche prova della sua abilità di trascrittore di musica. Avendo udita una melodia di un maestro a Bayreuth, disse di volerla trascrivere per violino, e quando ebbe effettuato questo proponimento la presentò a Wagner in un suo album intitolato " Albumblat "; Wagner nell'osservare fra gli altri pezzi questa melodia, nell'abbracciarlo gli disse: " Voi di una povera melodia avete fatto una cosa che non avrà mai fine ".

Brahms disse una volta a Wilhelmj: " Se io fossi voi non suonerei altro che composizioni di Bach e Paganini; sono i soli compositori di violino ". Il commento al lettore.

Un bel caso capitò a Wilhelmj a Denver, nel Colorado. Nel programma di concerto era annunziata la *Chaconne* di Bach, ma l'agente, temendo che questo fosse un pezzo arrischiato per un pubblico affollatissimo, suggerì che fosse sostituita dal *Concerto* di Mendelsshon. Ma uno del pubblico fortemente protestò contro questa mutazione di programma, ed a chi gli imponeva silenzio egli disse di aver percorse 100 miglia per udire la *Chaconne*, essendo convinto che nessuno la sapeva suonare. Per acquetarlo e soddisfarlo Wilhelmj accondiscese a

suonargliela in privato. Immaginate come sia rimasto il Maestro allora quando, dopo aver messo tutta la sua energia nell'interpretazione di questa difficile composizione, quel gran conoscitore di Bach (come Wilhelmj si era immaginato) con gran calma disse: " Quello che voi avete suonato non mi piace un gran che ".

* * *

Dal 1878 al 1881 fu un continuo viaggiare per il mondo dando una serie innumerevole di concerti, incontrando amicizie di grandi e di sommi, e dovunque facendo delirare.

Nel dicembre del 1882 ritornò desideratissimo in patria ed annunciò il suo concerto al Kursal di Wiesbaden. Era questo un grande avvenimento per Wiesbaden e per le città vicine.

Un imponente pubblico stipava la grande sala, ed i più grandi artisti, i più profondi musici erano accorsi per udirlo.

Quando Wilhelmj apparì fresco e giovane più che mai, ma con la vecchia ed allora proverbiale calma, il pubblico s'alzò in piedi e scrosciò in un commovente applauso, durato ben dieci minuti, fra l'agitarsi dei fazzoletti e dei cappelli; fu salutato con tale effusione come mai non si era visto al Kursal. Dopo che l'orchestra finì la *Ouverture di Leonora* e Wilhelmj riapparì col suo violino, l'orchestra lo salutò tre volte a suono di fanfara fra il rinnovato applauso del pubblico. Ed il violino meraviglioso di Wilhelmj mantenne durante tutto il concerto questo entusiasmo.

L'*Adagio* nel concerto di Bruch fu una rivelazione per la perfezione con cui fu reso, ed il concerto finì lasciando nella mente e nell'anima di tutti che Wilhelmj non aveva chi l'uguagliasse.

Nel maggio, e precisamente il 29 del 1886, Wilhelmj dava un concerto dinanzi al Sultano e parecchi altri Principi Imperiali, all'ambasciatore tedesco e ad altri alti personaggi. Quando Wilhelmj entrò, il Sultano si alzò e gli mosse incontro; onore questo mai goduto da nessun artista in Oriente.

Il Maestro suonò la *Chaconne* di Bach, l'*Ave Maria* di Schubert ed una propria composizione; erano questi tutti pezzi de-

siderati dal Sultano, il quale era, *oltre che turco*, anche buon musicista e prediligeva il violino. Quando alla fine del concerto Wilhelmj suonò l'Inno prussiano, che il Sultano ascoltò in piedi, scoppiò un uragano d'applausi, ed a Wilhelmj, oltre ad una somma elevata di denaro, venne presentata una cassetta d'oro ornata di pietre preziose, nonchè l'ordine di Medschidie di 2ª classe.

***

Nel 1894 Egli abbandonò la vecchia patria e si ritirò a vivere a Londra e là sposò, in seconde nozze, la esimia pianista sigª Marcella Mansch Ferret, di Dresda.

Questa signora, dal personale imponente e distinto, dai lineamenti simpatici ed espressivi, è dotata di una vasta cultura e di buon discernimento musicale. Allieva di Blassman, studiò al Conservatorio di Dresda e si specializzò nel suo repertorio con Bach e con Liszt, autori che interpreta magistralmente e coi quali raccolse i più alti onori in Germania ed in Olanda. Avrebbe potuto mietere nel campo della celebrità se il Wilhelmj non le avesse impedito di continuare a farsi udire anche a Londra. All'amicizia di cui mi volle onorare questa vera dama, che del grande che fu non potè godere che il tramonto, io debbo le memorie del Maestro che in questa breve biografia ho voluto raccogliere a sprone di coloro che, nella memoria dei grandi, vogliono e sanno trovare quella forza necessaria ad ascendere sulla spinosa via del Parnaso.

L'ultima volta che il pubblico inglese l'udì fu a Nottingam, ed " appunto per la prima volta — mi disse egli stesso — feci udire la *Chaconne* di Bach „. Wagner, che la udì, lo abbracciò con le lacrime agli occhi e dissegli: " Mio caro Wilhelmj, posso appena parlare, ma voi dovete sentire la profonda impressione che avete prodotta in me.

" È la più perfetta ed artistica interpretazione che io abbia mai udita „.

Egli era infatti un grande interprete di questa musica e rammento con quanto amore e quanto interessamento volle nelle

sue lezioni lasciarmi l'impronta di questo studio su Bach, che tanto prediligeva. La musica di Paganini, che Egli eseguiva con molta finezza artistica, era un mezzo per Lui per mettere in evidenza le sue doti tecniche, e sebbene fosse molto vario nei suoi gusti, Bach e Paganini erano i due autori che facevano maggiore appello al suo temperamento artistico.

Wilhelmj a Londra cercò il riposo; solo ad intervalli Egli visitava il suo vecchio paese renano, ma non si lasciò più mai indurre a suonare in pubblico, nè a Wiesbaden nè altrove, per quanto gli venissero offerte somme considerevoli.

Quali furono le ragioni che fecero decidere Wilhelmj, il gaio figlio del Reno, a ritirarsi così dal mondo ora che la sua fama era assicurata, non è facile sapersi. Con molta probabilità Wilhelmj era stanco di tanti e tanti viaggi, ed ormai sazio di gloria, volle cercare la tranquillità della casa dopo le sue tante odissee.

L'ultima volta che Wilhelmj suonò in pubblico, fu a Wiesbaden il 24 genn. 1905, quando sua nipote Elisabetta Wilhelmj si maritava. Egli suonò allora ancora una volta nella chiesa sulla piazza del mercato, cedendo alle istanze del suo vecchio padre e dei parenti.

La chiesa era affollatissima ed il gran Maestro dilettò ancora una volta il mondo musicale di Wiesbaden coll'*Ave Maria* di Schubert e col *Secondo tempo* di un Concerto di Bach, che Egli suonò assieme ad uno dei suoi migliori allievi, Otto Spamer.

Fra i numerosi violini che possedeva vi era uno Stradivario che l'accompagnò in tutti i suoi viaggi trionfali; egli amò questo violino come una divina anima vivente, ed era per lui uno spirito sacro. Attualmente è in possesso di un ricco americano di Chicago, al quale mi disse di averlo venduto molti anni addietro. Un altro dei suoi violini era un magnifico Guarnerius, da lui pure venduto a Fritz Kreisler. Quando io conobbi

il M° Wilhelmj non aveva più alcun violino eccellente; Egli suonava con me sopra un Chapuis, che diceva " violino traditore ".

Da Carlo Andreoli, negoziante di violini, aveva veduto e provato uno splendido Galliano; egli fu in procinto di comprarlo, ma durante le trattative, io che non conoscevo il suo desiderio, visto il violino presso l'Andreoli, lo acquistai. Quando mi presentai da lui per la lezione, se ne avvide al solo sentirmelo accordare, drizzò il capo e gridò: " Voi avete il principe (1) ", e volle sapere come, perchè e quando l'avessi acquistato. Vedendolo quasi addolorato, gli chiesi: Maestro, vi rincresce che l'abbia preso io? — No, rispose, mi rincresce di non essere stato svelto a comprarlo, ma in mano vostra avrà ormai miglior fortuna; tenetelo caro perchè " il est très bon ". Non passava lezione che Egli non si rammaricasse di non averlo, e sovente esclamava mentre suonavo: Splendid! Splendid!

Ultimi giorni del Maestro.

Negli ultimi giorni il Maestro era assai facile di passare dalla consueta allegria allo sconforto ed alla melanconia. Quali pensieri passavano per la sua mente?... Il ricordo dei suoi trionfi, m'accorsi che non era un argomento dei più adatti a tenerlo allegro, e più volte giudicai che in quell'uomo che aveva vissuto tutto per il suo violino, era subentrato il dolore di vedere che fisicamente non avrebbe più potuto fare quello che voleva.

Una sera entrai da Lui, che mi sapeva di ritorno dall'aver udito il concertista Jsaie al Quen Hall. Appena mi vide mi chiese con premura: Ebbene? — Meraviglia! risposi, e gli raccontai le mie impressioni di quel concerto; mentre io parlavo il viso del Maestro andava atteggiandosi a melanconia ed a sconforto, e quando io finii, il Maestro crollò il capo e con un po' di orgoglio doloroso disse: " Quando suonavo io egli m'era *secondo* ".

---

(1) L'Andreoli e gli altri che conoscevano questo Galliano lo chiamavano " il principe " da un antico stemma del Principe Pignatelli di Napoli che questi stesso gli aveva fatto dipingere sullo schienale quando il violino era in suo possesso.

* * *

Un giorno lo trovai allegrissimo; il discorso cadde sui concertisti del giorno ed egli mi fece passare di meraviglia in meraviglia vedendogli rifare gli atteggiamenti a tutti i concertisti, e nel modo di presentarsi, di salutare, di tenere il violino, di muovere l'arco, di dondolarsi, e poi, più meraviglioso, d'interpretare nei diversi modi una stessa frase di Bach, o di Mendelsshon o di Bruch, e nelle varie interpretazioni, mentre diceva il nome del concertista, aggiungeva: " così si suonerebbe agli africani — così gl'ignoranti — così i bravi — così gli asini ", ecc.

Era nemico dei ***prodige enfant***, dicendo che sono sempre bestioline infarinate, ma che non arrivano mai ad essere fritte.

Ma un aneddoto che non voglio tralasciare di narrare è il seguente:

Trovai una sera il Maestro con un viso verdastro; mi disse che stava male e che soffriva di mal di fegato. Con me il Maestro parlava pochissimo l'italiano e si spiegava con un misto di inglese e di francese con contorno di tedesco. Avendo il Maestro Wilhelmj chiesto a mio padre (che quella sera era con me) cosa avrebbe potuto fare per guarirsi, mio padre lo consigliò di recarsi in Italia a Montecatini, per un mese, bere dell'acqua Regina, godersi il bel sole italiano, e fare una cura di bistecche toscane. Ma non volendo il Wilhelmj abbandonare i suoi allievi fu consigliato da mio padre a farsi mandare un paio di casse di quell'acqua Regina.

Pare che il consiglio venisse accettato, perchè la sera dopo, quando io e babbo ritornammo da Lui, ci venne incontro ridendo e gridando con uno stentato italiano: " Ecco i miei assassini! Assassini! „ e ci spiegò come avendo chiesto ad un farmacista se aveva la possibilità di fargli avere 30 o 40 fiaschi d'*acqua Ragia*, questi gli avesse chiesto, sgranando gli occhi, se voleva dar fuoco a Londra e gli spiegò che cos'era l'acqua Ragia. Noi invece spiegammo che cosa era l'acqua Regina ed i suoi effetti e si rise tutti dell'equivoco.

Il Maestro muore.

Pochi giorni dopo quello in cui accadde l'aneddoto dell'acqua Ragia, il povero Maestro cominciò a non star più bene. Sentiva dei brividi di freddo e volle che fosse portato il pianoforte dal lato sinistro della sala per sedere più accanto al caminetto. Si fermava sovente pensieroso e perdeva la memoria. L'Andreoli lo trovò una sera e non potè cambiare con lui un discorso: il Maestro benchè sveglio vaneggiava.

L'affettuosa moglie Marcella telegrafò ai parenti lo stato minaccioso del Maestro, ma la morte doveva rapirglielo quasi all'improvviso. Si coricò alla sera ed al mattino alle 5 non era più. Ne ricettero l'ultimo respiro la moglie e l'allievo suo che in casa viveva con lui.

Dopo la sua morte.

Fu esposta la salma nella sala di musica a pian terreno, ed il grande pianoforte a coda era letteralmente coperto di tutte le sue innumerevoli decorazioni.

I funerali.

Voleva il Maestro essere sepolto in Londra e già si apparecchiavano sontuose esequie, quando giunse l'ordine del padre ad impedirle, desiderando che il figlio suo venisse tumulato nella tomba di famiglia.

Così fu fatto e l'inconsolabile sposa lo accompagnò nell'ultimo viaggio.

Ed ora il grande l'han sepolto là dove la fama del suo nome aleggia gloriosa ed incancellabile sul paese renano; là è la sua ultima dimora, e se le tombe dei grandi a grandi imprese cimentano i vivi, non vi sarà violinista che, fermandosi dinanzi a quella dove il celebre re dei violinisti riposa, non si senta acceso di coraggio e spronato a novello ardire.

Wilhelmj dorme ora il suo ultimo sonno nella tomba della famiglia Wilhelmj, nella bella città di Taünüs.

Presero parte al funerale tutti i capi del comune, e la sepoltura del grande, avvenuta il 1° febbraio, alle ore 4 pom., in Wiesbaden, fu straordinariamente splendida, commovente e solenne. Seguivano il feretro una gran quantità di rappresentanze di Principi tedeschi e di altre nazioni. In capo al corteo erano i rappresentanti della città Nassoniana di Unsigen, che gli aveva dati i natali e l'aveva fatto suo cittadino onorario; seguivano tutte le altre deputazioni con profusione di splendidi fiori; indi lo stuolo dei suoi discepoli accorsi dai vicini paesi e dai lontani, financo dai paesi stranieri erano accorsi a prendere l'ultimo commiato dal venerato Maestro.

L'imponenza del funerale, la spontaneità delle testimonianze di stima, il sincero dolore disegnato sul volto di tutti, furono per il povero Maestro il suo ultimo trionfo, il suggello di una vita eminentemente gloriosa.

Scende nella tomba.

Dopo un magnifico sermone, una cantata funebre tratta dai *Maestri Cantori*, sotto la direzione di Spangerberg, eccheggiò solenne come un inno all'anima del grande, e mentre gli ultimi accordi si perdevano lontano nell'aria limpida che il sole tramontando abbrunava, la tomba si chiudeva sopra quel Maestro, di cui la memoria rimarrà viva finchè raggio di sole avviverà nell'animo dei virtuosi la scintilla dell'arte.

La Municipalità di Wiesbaden ha deciso di dedicare al gran Maestro una delle più belle vie della città.

EMILIA FRASSINESI.

GIULIO STOCKHAUSEN

E LA SCUOLA DEL CANTO ARTISTICO

APPUNTI CRITICI

AL SUO **Alfabeto del cantante** ED AL SUO **Metodo di canto.**

(*Contin.* V. vol. XV, fasc. 3°, pag. 563, anno 1908).

Il *Metodo di Canto* (*Gesangsmethode*) dello Stockhausen venne pubblicato nell'ottobre del 1884 dal Peters di Lipsia (n° 2190). Sino dal suo apparire fu giudicato lavoro inusitato e battente un nuovo indirizzo. Nessuno dei critici di allora, nella loro affrettata recensione, scorse in esso il ripristinamento dell'*Antica Scuola*, il lato più importante dell'opera, ma, lamentatisi essi pure della minima applicazione accordata qui da lui all'elemento innovatorio suo, presero quel ripristinamento e rinnovamento critico per una nuova specie di insegnamento vocale. Qui ancora una novella prova delle inadeguate conoscenze dei critici musicali in fatto di arte vocale (1).

Il tentativo — così lo chiama pure lo stesso Stockhausen come vedremo fra poco — è, malgrado il lato poco approfondito della sua secessione, cagionato forse dalle debolezze della scienza fonetica sperimentale poco investigata sino allora o da altre cause di ordine inferiore e delle quali è pur necessario tenerne un certo conto, di una grande portata pedagogica; consistente soprattutto — insistiamo ancora di nuovo — nell'essere stato egli il primo a scorgere un occulto e *logico* vincolo fra i due materiali, l'acustico ed il fonetico; vincolo, che, secondo la nostra opinione non priva del tutto di fondamento sperimentale, indagato ed investigato accuratamente è il solo sano ed adatto onde scoprire e sciogliere le innumerevoli questioni vocali;

(1) Vedi, " Signale für die Mus. Welt ", 1885, n. 20; " Musikalisches Wochenblatt ", 1886, n. 1 e 2, ecc.

per quindi stabilire, fondare nel nostro dominio un insegnamento vocale corrispondente ai tempi ed alle richieste tanto dell'antico stile *lirico* quanto del nuovo *drammatico*, e provvedere a quell'insegnamento, oltre chè una letteratura pedagogico-vocale già abbastanza numerosa, anche una didattica, sistematica e pratica e come già la posseggono tutte le discipline istrumentali.

Che uno sguardo accurato e paziente di questo *Metodo* possa giungere a dimostrare che l'adottamento di un lavoro dotto ed esperimentato, seguente un solido e severo indirizzo, spazioso per àmbiti, eclettico per intendimenti potrebbe — unitamente ad altri lavori da servire a quello di completamento ed inquadramento — riparare in parte alle funeste conseguenze che continuamente tutti deploriamo ed evitare così tanto spargimento e sprecamento di forze intellettuali e segnatamente tante fegatose ed inutili polemiche.

Egli stesso incomincia col dire nel suo « Proemio » che non fu suo scopo di dettare una *scuola di canto* (1), poichè, secondo lui, ve ne sono e delle celebri, ma *tentò* di fondare, mediante leggi semplici e naturali, una tecnica dell'*Emissione* e del *Canto.*

Come ben si osserva, egli parla qui generalmente di una sola tecnica, ma in sostanza ne comprende di già due; cioè: la tecnica del « Canale d'attacco » che egli denomina « emissione vocale » e del « Canale d'appoggio » (Laringe, corde vocali) comunemente, e da lui pure, chiamata semplicemente *Canto.* La terza tecnica detta — secondo le nostre nuove o riadattate denominazioni che in parte abbiamo già introdotto in questo lavoro e che seguiteremo ad introdurre — « Tecnica del Canale respiratorio » è la più importante nel *Canto Artistico*, inquantochè essa non implicita il solo lato artistico musicale, ma pur anco il beneficio igienico di tutto l'organismo; e nella nostra pedagogia è da considerarsi qual base dell'insegnamento onde inalzarvi, erigervi le discipline e processi teoretico-pratici delle altre due tecniche — questa terza tecnica, diciamo, non viene qui considerata come parte indipendente e, conseguentemente, reclamante un trattamento didattico speciale e sistematico, da iniziarsi al prin-

(1) Osserva la modestia; che dovrebbe venir imitata da molti tra gl'insegnanti moderni, soprattutto del di là delle Alpi, i quali per un nonnulla regalano ai loro parti subito il titolo di nuova *scuola*, nuovo *metodo*, nuovo *sistema*, ecc., ecc.

cipio dell'insegnamento: ma si considera inclusa ancora, come lo fu in tutta l'epoca classica della *pedagogia antica*, in un con la tecnica del « Canale d'attacco », nell'unica denominazione di *Canto*, ossia un insieme di *respiro*, *parola* e *suono*.

Questo moderno dettagliarsi dell'insegnamento devesi alle conseguenze evolutive dei tempi, che si accentuano primieramente con l'ampiezza e sincronismo de' nuovi àmbiti, e secondariamente da una certa *moda* nel voler inquisire, indagare, tagliuzzando e triturando, qualunque emanazione della natura tanto artistica che scientifica.

L'indipendenza della tecnica del canale d'attacco, inaugurata didatticamente e logicamente, come vedemmo già, dal nostro Stockhausen col suo *Alfabeto del Cantante*, e che segna il varco tra *Scuola Antica* e *Moderna*, conta poco più di tre decennî, mentre l'indipendenza della *tecnica del respiro*, presentita da quasi tutti gli antichi teorici ed intuita pedagogicamente pure dallo Stockhausen, come ci sarà dato di vedere fra poco, è ancora più moderna. Essa sembra abbia trovato il terreno più favorevole onde crescere e germogliare più che altro, fra gli anglo-sassoni ed americani; come la tecnica del canale d'attacco lo trovò in Germania e la tecnica del canale d'appoggio in Italia tre secoli fa. E questo non soltanto per ragioni climatiche e linguistiche, ma anche per l'indirizzo preminentemente igienico-culturale che quei popoli vanno assegnando alle arti tutte (1).

Avanzando nel « Proemio » incontriamo la massima antichissima, ma sempre e poi sempre dimenticata, che « dagli elementi fonetici e non dalle *note* devono cominciare i primi esercizi per l'educazione o sviluppo dell'organo vocale » (2), ripetendo qui pure che « essi dànno

(1) Il vero e primo organizzatore di questa tecnica nelle sue relazioni coi fenomeni fonico-vocali, se non per l'applicazione sistematica all'insegnamento, può ritenersi ben a ragione il Köfler col suo lavoro " *The art of breating* "; i lavori del Browne e dell'Humbert contengono pure d'interessante nella materia.

(2) Il neo-moderno insegnamento del *Canto artistico* fa precedere agli esercizî orali, degli esercizî ginnastico-muti preparatorî tanto del Canale respiratorio, quanto del Canale d'attacco, giungendo persino ad includervi esercizî consimili onde sviluppare i muscoli estrinsechi della gola e del collo, non avendo ancora scoperto il modo d'influenzare consciamente su i muscoli intrinsechi della laringe.

la chiave onde risolvere le questioni della formazione della voce (emissione), dell'*attacco* e dell'*appoggio* di essa, dei *timbri*, dei *registri*, della *messa di voce*, ecc. »; ammaestrando più avanti che, soltanto mediante lo studio intiero delle 15 — diciamo quindici — vocali (1), e non con una sola, come taluni la pensano, si può ottenere una voce libera, sana ed espressiva nel *Canto Artistico* ».

Il testo originale, per vero invece di *artistico* dice *tedesco*. Nell'intiera opera eclettica stockhausiana però, come pure in tutto questo lavoro, non ci è stato dato d'incontrare di nuovo quest'aggettivo, usato nel senso ristretto di localizzazione nazionalistica, di esclusivismo o di campanilismo; inoltre, giunti a questo punto del nostro lavoro, dopo il cammino già percorso, ci sentiamo autorizzati di poter chiamare quel *Canto* una volta di più *Canto Artistico*, e di considerare quell'aggettivo di *tedesco* quale effetto d'irreflessione momentanea, o di troppo zelante cooperazione. Con le parole « come taluni la pensano » è ben chiaro che egli intendeva di colpire a segno la scuola del neo-bel canto ed in ispecie la lampertiana, fiorentissima a quel tempo e i di cui discepoli — con a capo G. B. Lamperti, figlio (Berlino) — sono numerosissimi anche al presente; la quale educava e sviluppava la voce, e per l'intiero corso di studio, con la sola vocale *A*, conducendo ad un inevitabile sforzo laringeo ed insufficienza d'intelligente e distinta pronunzia in tutta l'estensione di essa..... « finalmente che la voce deve venir sviluppata e resa agile in una estensione moderata — nella mediana di ciascuna classificazione — prima che la si apporti all'espansione dell'intiera forza della quale essa è suscettibile (Chi non riconosce in queste parole già un principio di ripristinamento delle discipline del *Buon Canto*, il di

(1) Tante sono le vocali delle lingue cantabili, scevre di qualunque *caratteristica*, se consideriamo tutte le modificazioni che dal suono laringeo $H + A$ inerente si avanzano nel canale d'attacco, passando per le vocali secondarie *é*, *è* ed *ó*, *ò* e loro mescolanze e giungendo alle vocali principali d'attacco *I*, *U* e loro mescolanza *ue* (*u* francese).

Noi le dividiamo, come fu già accennato, così:

Vocali chiuse: *Á*, *é*, *Í*, *ó*, *Ú*, *ué*, *oé*.
Vocali aperte: *À*, *è*, *Ì*, *ò*, *Ù*, *uè*, *oè*.

Lo Stockhausen (secondo il Grimm) vi aggiunge a queste 14 un altra *A* detta da lui *mediana* (*mittlere*). La sistemazione nostra di questa *A* l'osserveremo più avanti.

cui contenuto fu da noi già presentato?). Al mio esperimento servirono di base le tre leggi fondamentali acustiche che riguardano l'*altezza*, e l'*ampiezza* ed il *timbro* del suono; poichè esse sono *le stesse leggi* della emissione vocale. Esse dimostrano che un suono deve essere *puro*, *debole* o *forte*, e *timbrato* nella sua estrinsecazione. Le tre principali parti dell'apparato vocale si trovano in stretta relazione con queste leggi e sono nell'istesso tempo gli esecutori di esse. La *laringe*, condotta dall'udito, eseguisce la tensione necessaria alla purezza del suono (intonazione). I *polmoni* dànno alle vibrazioni laringee, ed a seconda che le corde vocali lasciano passare una maggior o minor quantità di aria per la glottide, più o meno ampiezza, ossia più o meno forza alla voce (intensità); il *canale d'emissione* modifica, specialmente nell'emissione delle vocali, le forme delle vibrazioni nella laringe, mediante le posizioni della mascella delle labbra, della lingua, del velo palatino e dell'epiglottide (volume, timbro) ».

Ed ecco dunque che lo Stockhausen, con questa dimostrazione, inaugura anche l'indipendenza delle tre tecniche vocali. Queste tre leggi acustiche, che egli pel primo applicò alle nostre discipline, sono pure le cagioni di essere di quelle tecniche.

« Per materiale pratico ho scelto le sei specie di vocalizzazione e mi sono adoprato di dimostrare come nel praticarle, la laringe, i polmoni ed il canale d'emissione agiscono simultaneamente, e come la tecnica tutta del Canto Artistico dipenda dal giusto e buon trattamento di queste tre parti dell'organo vocale, ecc. ecc. ».

Che è quanto dire che l'insegnamento di queste tre tecniche deve essere pure simultaneo; e non ciascuna di esse presa e trattata separatamente, ciò che alla rigore è impossibile, ma che taluni pretenderebbero di realizzare. Su questo principio posano e si svolgono tutte le discipline vocali della *Scuola del Canto Artistico*.

L'accenno alla necessità nell'insegnamento di far progredire queste tre tecniche di pari passo appartiene a tutti i periodi ed a tutte le scuole; ma un tentativo di realizzazione di essa, con scientifiche e logiche basi, non lo incontriamo che in questo lavoro, ammettendo pure che questo fatto sia un fenomeno evolutivo della medesima intuizione avuta anche dal Garcia, suo maestro. Ecco come questi si esprime nella conclusione della sua *Memoria*:

« Pour résumer en peu de mots ces idées sur la voix et ses mo-

difications, nous dirons que l'instrument où se produit la voix humaine est formé de trois parties, dont chacune a son mode d'action particulaire, savoir:

Un soufflet ou porte-vent (poumons et trachée);

Un vibrateur (larynx);

Et un réflecteur ou modificateur du son (pharynx et cavités nasale et buccale).

Le chanteur, pour dominer les difficultés matérielles de son art, doit posséder le mécanisme de toutes ces pièces au point d'en isoler ou d'en combiner l'action, suivant le besoin ».

L'allievo ha tentato l'esperimento, presentando pel primo non solo delle parole e delle idee teoretiche, ma dei fatti; ossia una didattica, una pratica d'insegnamento in questo senso, e sia pure che essa resti incompleta e debole in molte parti. Al certo che un immenso lavoro d'intelligenza d'applicazione, d'investigamento e compilazione necessita ancora per completare, adattare, perfezionare *praticamente* l'intiero e complesso tecnicismo del *Canto Artistico* così concepito e posato. Ma il principio è stato fatto con indirizzo sano e dotta compilazione; non c'è che seguire questo cammino già razionalmente tracciato.

La divisione della parte pratica in *sei specie di vocalizzazione*, benchè lo Stockhausen deplorevolmente non ce ne accusi la provenienza, è lecito di arguire la stessa della scuola del *Buon Canto* del Pistocchi, tramandataci teoricamente dal Tosi (Agricola) ed Herbst. Qui il lavoro di ripristinamento è palese; ma di ciò più dettagliatamente a suo tempo.

In quanto alla spartizione in dodici paragrafi della parte teorica, che andremo osservando in breve, noi vi scorgiamo e riconosciamo indubitabilmente una scelta ed ordinamento dei migliori elementi del contenuto didattico del periodo del *Buon Canto*, segnatamente cacciniano, e nell'istesso tempo una fina e sottile — benchè non priva di quando in quando di una certa animosità — critica al contenuto della scuola appunto del *Bel Canto*.

Nel suo complesso ciò che ci colpisce in questo *Metodo*, e dopo la indagine dell'*Alfabeto*, è l'insufficienza pratica di quell'insegnamento appunto da lui già fissato teoricamente, ed in parte anche praticamente, e riconosciuto già per un'innovazione. Qui sarebbe stato

il momento ed il luogo di dare ad esso un'applicazione completa e più corrispondente alle sue elevate ed eclettiche intenzioni e nell'istesso tempo avrebbe reso il suo *metodo* anche più efficace.

Ma di tutto ciò forse egli stesso si accorse; egli stesso trovò il titolo del suo lavoro troppo amplio e non del tutto appropriato: ed in una ristampa di esso, seguìta alla distanza di due anni, prevalendosi del pretesto di condensamento e manualità ad uso degli studiosi esecutori, volse il titolo reboante di *Metodo* in quello più modesto ed adatto di « Tecnica del Canto » (*Gesangstechnik*); aggiungendovi: « e di emissione di voce » (*Stimmbildung*) (1). Così egli riconobbe le debolezze del suo lavoro, e nel medesimo tempo lasciò scorgere e liberò il cammino ai giovani discepoli, onde formare un completo e moderno *Metodo*, che a Lui sfortunatamente, ed al certo per cagioni irresponsabili, non era riuscito di effettuare.

Al *Proemio* già riguardato, lo Stockhausen fa seguire un « Capitolo introduttivo » prima di presentare i già ricordati 12 Paragrafi. Di questo noi ne appuntiamo il più importante:

Egli opina che la cagione della durata più corta dello studio ai tempi moderni (3 o 4 anni secondo lui) è una conseguenza delle leggi sistematiche e razionali, che sono provenute dalle acquisizioni scientifiche e loro applicazione all'arte (Non si perda di vista in questi appunti il momento epocale del lavoro, decennio 1880-90). Ed in questo senso egli dice: « I fisiologi c'informano che raramente una voce qualsiasi possiede più di 5 o 6 suoni centrali, le di cui vibrazioni sieno forti abbastanza per lasciare nel *Fotoautografo* (apparato di scrittura sonora) linee distinte ed ondulanti »; esperimento da lui osservato nel laboratorio del Prof. Meissner, in Göttingen.

Così dicendo egli tenta di provare scientificamente, prima di riadottarlo, il principio didattico cacciniano ed al quale accennammo nel contenuto della scuola del *Buon Canto*. Secondo lo Stockhausen, esso suona: « La voce deve venir in principio sviluppata sull'esaccordo nel centro della sua estensione », e vi aggiunge: « ed appunto sull'elemento fonetico delle 5 vocali principali ».

---

(1) Di questa ristampa, che porta il n. 2256ª dell'edizioni Peters, ne riparleremo più a lungo nella 3ª parte di questi appunti.

Ma su quest'ultimo punto siamo poco illuminati tanto dal riportato esperimento scientifico, quanto dalla massima caccíniana. Devesi in queste 5 vocali includere le aperte *è*, *ò* o le chiuse *é*, *ó*? Inoltre si osservi l'unilateralità compatibile con l'epoca del *Buon Canto*; nella quale l'investigazione artistica si aggirava e si limitava al materiale fonetico della lingua latina ed italiana letteraria, materiale laringeo di genere lirico più che altro, che escludeva il materiale modulatorio di genere dramatico.

Adesso giungiamo all'esposizione teoretica delle già menzionate tre leggi acustiche che — ripetiamo — applicate all'insegnamento formano la base di tutto il tecnicismo del *Canto Artistico*. Onde rendere quest'adattamento più chiaro e conciso alla comprensione degli studiosi, e nel medesimo tempo apportare un esempio del modo efficace col quale dovrebbesi oggidì operare nell'adattare gli acquisti scientifici alle esigenze di quel *Canto*, presentiamo in via di saggio il seguente prospetto:

PROSPETTO DIDATTICO D'ESPERIMENTO DELLE TRE PRINCIPALI LEGGI ACUSTICHE (1)

E LORO RELAZIONE E APPLICAZIONE A TUTTO IL TECNICISMO DEL CANTO ARTISTICO

	Leggi acustiche (2).	**Fattori** (motori) **delle leggi acustiche.**		**Tecniche del Canto Artistico.**
I	L'ampiezza delle vibrazioni determina l'ampiezza del suono (Intensità).	*Torace*	Polmoni, muscoli intercostali, diaframma.	*Tecnica del canale respiratorio.*
II	Il numero delle vibrazioni determina l'altezza del suono (Intonazione).	*Laringe*	Con i suoi ligamenti, muscoli e cartilagini.	*Tecnica del canale d'appoggio.*
III	La forma delle vibrazioni determina il timbro del suono (Volume).	*Testa*	Mascella, labbra, lingua, velo palatino, epiglottide, cavità boccali, nasali ed occipitali.	*Tecnica del canale d'attacco.*

(1) Ben inteso, che solo la 1ª colonna a destra esiste nel " *Metodo* ". Il restante non è che conseguenza dell'esposizione scientifica dello Stockhausen, dalla quale provengono le nuove denominazioni teoretiche che veniamo esponendo.

(2) Per seguire più dappresso il fenomeno fisio-fonetico vocale, che implicita prima il *respiro*, quindi *suono* ed infine *parola*, invertiamo l'ordine stockhausiano, ponendo il II al posto del I e viceversa.

In riguardo a queste leggi acustiche ed applicazione al *Canto artistico* secondo lo Stockhausen, e con l'adattamento d'esperimento da noi introdotto, troviamo necessario rimarcare che dall'interpretazione data alla terza legge da quello non è ben chiaro se trattasi di un fenomeno acustico fonetico o semplicemente acustico: cioè se i *timbri* vengono prodotti dalle diverse configurazioni prese dagli organi mobili superlaringei nel canale d'attacco, oppure dalle forme delle vibrazioni stesse, ossia delle corde vocali; ciò che riguarderebbe già sempre la tecnica di queste, da noi chiamata del *canale d'appoggio laringeo*), e non la tecnica del « canale d'attacco », come noi abbiamo dedotto nel prospetto. Adesso, onde togliere ogni ambage e porre la didattica vocale su terreno sicuro e sistematico, asseriamo sino da adesso che i *timbri* appartengono principalmente alla tecnica del canale d'attacco, mentre che il fenomeno dei *registri* — da noi chiamati per la prima volta in questo lavoro *meccanismi laringei* — appartiene alla Tecnica del canale d'appoggio; proponendoci di dilucidare e dimostrare la nostra tesi allorchè sarà questione speciale dei *meccanismi* e *timbri*.

Non viene al certo diminuita l'importanza della geniale applicazione Stockhausiana se noi accenniamo qui alla strana coincidenza tra quelle tre leggi acustiche e l'assioma del Pacchierotti da noi già esposto. Vedasi infatti che l'espressione « respirate bene » combacia col n. I: « mettete bene la voce » col n. II; « pronunziate chiaramente » col n. III. Potremmo concludere che il solo eco della scuola porporiana ci disvela il concetto di quei principî fondamentali, ma che la parte pratico-applicativa di quell'insegnamento ci è sconosciuta.

Il « Capitolo introduttivo » termina con questa caratteristica confessione: « Io ritengo il virtuosismo quale mezzo onde ottenere un intento artistico e mi professo di appartenere a quell'insegnamenti che fanno precedere l'emissione vocale alla tecnica e non mai la virtuosità della voce alla bellezza e distinzione del suono ».

*
* *

I due primi paragrafi trattano principalmente del materiale fonetico e suo intimo rapporto col materiale acustico. Non sono dunque che un condensamento — peccato; chè avremmo dovuto aspettarci

dallo Stockhausen qualche cosa di più in questo lavoro — dell'innovazione sua e da noi già investigata e dimostrata negli appunti all' « Alfabeto del Cantante » (1).

La condensazione è fatta però con una più esatta e sistematica applicazione. con un più profondo disvelamento speculativo delle recondite unioni; senza allontanarsi mai dall'eclettico ed indipendente indirizzo dal quale egli si era dipartito. Nei quadri vocali e consonantici incontriamo qualche diversità nell'ordinamento, ma il contenuto rimane il medesimo. Tutti gli elementi fonetici delle lingue cantabili trovano posto pure qui; con l'aggiunta delle vocali nasali francesi *an*, *on*, *un*, *en* e con riguardo speciale degli elementi composti neo-latini *gl* e *gn* che egli trascrive con *lj* e *nj* teutonici.

Da rimarcarsi nel quadro consonantico la suddivisione delle consonanti *L* ed *R linguali* in *L* ed *R gutturali* ed in *L* ed *R dentali-palatali.* L'*L* gutturale è segnatamente tipica nella lingua inglese (2). L'*R* gutturale, che denomineremmo più esattamente fauco-gutturale, è più propria alla lingua francese.

Nel secondo paragrafo lo Stockhausen, a proposito delle vocali, tocca anche la questione della vocalizzazione unilaterale; ed enumera i danni che ha recato e reca il procedimento di vocalizzare esclusivamente su di una vocale e soprattutto sulla sola vocale *A* (scuola del *Bel Canto*) ed aggiunge: « ad una buona ed artistica emissione necessita, oltre un'espirazione regolata giudiziosamente, una posizione artificiale (?) della laringe ed un libero movimento di lingua e di mascella inferiore. Tutto ciò non può produrre la sola vocale *A* cosidetta *modello*; al contrario, essa apporta, nel maggior numero dei principianti, nel corso degli esercizi di vocalizzazione, la laringe in alto, troppo elevato; perlochè finalmente ne proviene un brutto suono d'impronta palatale (*Gaumenklanggeprüge*) ».

Qui non vi è alcun dubbio che si possa infraintendere l'espressione *palatale* (*Gaumen*) per *gutturale* (*Kehle*); uno scambio che s'incontra sovente negli scritti di favella tedesca in materia di arte vocale. Lo Stockhausen, certamente, non vuol significare voce *gutturale* (*Kehlton*),

---

(1) V. " Rivista Musicale Italiana ", vol. XV, fasc. 1° e 2°, p. 113 e 330, 1908.

(2) Questa *L* viene detta dai pedagoghi inglesi ed americani *fur lined*, che significa alla lettera " foderata di pelliccia "; e l'*R* vien chiamata *gurgling*, *mumbling*, che è quanto dire un *R* gargarizzata, masticata, ecc.

la impronta caratteristica, come fu detto, delle favelle teutoniche, ma sibbene la voce palatale (*Gaumenton*), che potremmo definire, unitamente ad un certo colore laringeo, non del tutto spensieratamente, la caratteristica delle favelle cantabili neo-latine, ed in principal modo della lingua italiana letteraria con conseguente produzione di voce piatta (*flach*), schiacciata (*gepresst*) sottile, esile (*dünn*), troppo bianca (*zu hell*) ecc.; una emissione che raggiunge talvolta persino il grado di produzione di voce sgarbato e cianesco proprio ad alcuni vernacoli e più che altro al *toscano* informatore morfologico e ortoepico della nostra favella letteraria. Tutto ciò deve comprendersi e sempre nel senso linguistico, cioè acustico-fonetico e non esclusivamente acustico.

Ed ancora una volta c'incontriamo in quelle barriere linguistiche da taluni ritenute per insormontabili, inesorabili; ma che, secondo altri, Stockhausen e noi compresi, si potranno abbattere, distruggere soltanto con esercizi di vocalizzazione ed articolazione multiforme e varia; e questi, aggiungiamo noi, non potrassi mai escogitare razionali e sistematici senza intraprendere uno studio comparativo tra le lingue cantabili e la lingua madre, la *sancrita*. Chi conosce soltanto il materiale fonetico di una sola lingua non conosce invero neppur quello; chi non risale alle sorgenti di qualunque emanazione artistica o scientifica non potrà mai assicurare di conoscerne l'importanza del dominio e l'influenza di essa. Si lavorerà esperimentalmente, che è quanto dire empiricamente, alla cieca, a tastoni, accontentandosi dei successi del caso, della combinazione e dell'incorruttibile madre natura.

Ed in questo senso lo Stockhausen prosegue: « Dopo di aver *accordato* (si osservi attentamente il termine) il canale d'attacco sulle 27 consonanti e le 15 vocali (tali di numero tutti gli elementi fonetici delle favelle cantabili, secondo lui); le prime col *Lautirmethode*, le seconde in voce sussurata, si passerà al vero e proprio insegnamento del *Canto artistico* colla *solmizzazione*, onde sviluppare l'orecchio ed assicurare l'*attacco*; mentre lo studio suddetto avrà condotto l'allievo a pronunziare correttamente le sillabe arctine: *Ut* (*do*), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, che formano il testo dell'esaccordo, ecc. ecc. ».

E qui incappiamo nella lacuna lamentevolissima di questo « Metodo ». Lo Stockhausen nel suo *Alfabeto* ha curato l'applicazione

della sua innovazione molto più che nel suo *Metodo*. Qui egli di nuovo traccia teoricamente il sistema, ma l'applicazione del medesimo difetta quasi completamente. L'organizzazione sistematica, metodica di questo *accordare il canale d'attacco* rimane ancora da *eseguirsi*.

Quelle parole ci conducono di nuovo, con questo riannodamento teoretico degli elementi innovatori dell'articolazione e modulazione, con i buoni elementi classici della *solmizzazione*, alla viva questione del *solfeggio*, alla quale per la sua importanza didattica accordiamo, come di promessa, qui un'accurata disamina.

La differenza di procedimento fra la scuola del *Canto figurato* e quella del *Bel Canto* consisteva principalmente nell'omissione, in quest'ultima, della pratica del *solfeggio* cantato; sia pure che esso, quale esercizio muto, facesse tuttora parte degli elementi musicali: quella pratica che nell'altra scuola era stato il punto di partenza e quindi il fondamento di tutto il suo insegnamento vocale. La più diretta cagione di quest'omissione fu la disparsa nella teoria musicale della *solmizzazione* o *mutazione* degli esaccordi, disciplina che datava dai tempi dell'Aretino, sostituita verso la metà del secolo XVIII dal *setticlavio*. I vantaggi arrecati al canto ed alla musica teorica dal setticlavio sono innegabili. Oltre togliere difficoltà tecniche, coagulava in una moderata e centrale estensione del compasso di ogni classificazione tutto il materiale vocale più che altro acustico della lingua italiana allora ritenuta per la sola cantabile. Ma quando al detto materiale si aggiunse il materiale fonetico francese, forse il più complesso se non il più logico tra tutte le lingue cantabili, le difficoltà insorsero, gli equivoci ed i malintesi si mostrarono con grave incomodo della pratica. Il solfeggio setticlavio ridotto a *sillabe fisse* nelle singole chiavi, e benchè il materiale fonetico di esse fosse il più puro e semplice, non fu stimato più sufficiente; ritenuto invece più d'imbarazzo che di vantaggio e perciò sino da allora omesso dal contenuto didattico di quel periodo.

Abbiamo altrove riportato diversi sistemi di solfeggio, i quali non tolsero neppur parzialmente il lato dannoso di tale procedimento. Si dica pure lo stesso del tentativo Ghigi-Zondadari di Siena (1746), riportato dal Mancini (1), coll'introdurre nel solfeggio 12 monosillabi

(1) *Riflessioni pratiche*, ecc., articolo V, " dell'Intonazione ", p. 86.

invece di sette, corrispondenti ai dodici semitoni della scala (1). Anche la « nuova scuola di solfeggio » *fondata* dal Delle Sedie in tempi relativamente moderni (2), benchè sia un tentativo poco scientifico e logico di connubio dei due elementi, acustico e fonetico — forse inspiratogli dagli echi delle teorie innovatrici stockhausiane del 1872 — rimane all'atto pratico un procedimento privo di razionalità; poichè egli si avanza per esclusiva *vocalizzazione* e non per articolazione e vocalizzazione insieme, prerogative essenziali del vero e proprio *solfeggio.*

Venendo alla specificazione del danno pratico vocale del *solfeggio* detto a *sillabe fisse* diremo che esso soprattutto consiste nel prestare al canale d'attacco — che è quanto dire ai suoi organi movibili — una posizione ed un movimento sempre stereotipato, ripetutamente uguale, su ciascuna *nota* ogni qualvolta essa si presenti. Questo procedimento apporta durezza ed inettezza muscolare, monotonia di modulazione, tanto articolata, che vocalizzata, a discapito della varietà e multiplicità di posizioni e movimenti su la medesima *nota*, che si richiedono dalle esigenze moderne per una distinta ed intelligente pronunzia.

L'obbligare un monosillabo ad attaccarsi e fissarsi, per sempre ed in ogni classificazione, su di una e medesima *nota*, sia essa grave, media od acuta, è stato e sarà sempre ritenuto un procedimento irrazionale.

Ora è necessario di divergere la nostra attenzione, di nuovo e come sempre, verso l'insegnamento della scuola del *Buon Canto.* La *solmizzazione* per trasposizione (mutazione) era, è vero — con beneplacito del Buontempi (3) — gravida di difficoltà tecniche; ma essa eludeva il danno sopra specificato col mutamento degli esaccordi che

---

(1) Eccone le denominazioni: *Ut, pa, re, bo, mi, fa, tu, sol, de, la, no, si.* Benchè questi monosillabi presentino più ricchezza fonetica degli altri sette presi da soli, si aggirano però come sempre nel materiale fonetico di una sola lingua e rimangono *sillabe fisse.*

(2) *Estetica del Canto e dell'Arte melodrammatica* (Sezione 9, *Dei timbri della voce,* p. 45), Livorno, 1885.

(3) Nella sua " *Historia Musica* „ egli, verso il 1695 diceva che " l'uso delle sillabe di Guido vien conosciuto per difficile e tardo, per la confusione delle chiavi, le quali portano in conseguente le mutazioni delle sil-

è quanto dire delle sillabe; non solo: accostumava l'allievo ad una indipendente e perfetta intonazione, sviluppando l'orecchio nel senso modale e tonale, lo abituava al ritmo ed all'attività della memoria; ed infine includeva la « teoria degl'intervalli » quale base importantissima per gli studi seguenti di armonia e contrappunto: studi che a quei tempi, ed oltre le conoscenze di storia, letteratura, lingue classiche, viaggi, ecc., erano indispensabili a tutti coloro che intendevano dedicarsi al Canto.

Così dicendo non farà più maraviglia se i *cantori* maestri di quell'epoca non solo erano esimî come esecutori e nella cerchia dei loro àmbiti, ma erano pur'anco i più distinti compositori, e persino talvolta le più colte e dotte intelligenze, tra i loro contemporanei. Ed al presente cosa sono i nostri *cantanti* se non dei virtuosi o dei naturalisti, tolte sempre le dovute eccezioni?

Lo Stockhausen, col ripristinare il *solfeggio* al posto che gli conviene, quale punto di partenza nell'educazione vocale, non si riannodò soltanto col procedimento del *Buon Canto*, ma si spinse assai più lontano, giungendo sino alla scienza-arte della musica dei greci, i quali, come egli stesso si esprime nella ristampa del suo *Metodo*, facevano grande uso di quest'esercizio (1). Terminato il setticlavio di *suffire* ai bisogni dell'emissione vocale tanto valeva di semplificarlo per la parte teorica col ridurlo all'uso di sole due chiave, come appunto si usa al presente e lo Stockhausen usava già — come osserveremo a suo tempo — in quella ristampa.

Ciò che a noi rimane da fare — e questo non per evitare il *solfeggio*, ma la sorte di solfeggio a sillabe fisse e basate sul materiale fonetico di una sola lingua — è di escogitare una differente applicazione sillabica alla denominazione delle *note* in corrispondenza razionale con l'elemento acustico e fonetico. Gl'Inglesi, col loro sistema

---

labe: cose, che a superarle richiedono un lungo esercizio, se non vogliamo dire un inutile perdimento di tempo „. Consigliava un mezzo per togliere questa difficoltà col servirsi di sole quattro sillabe, e ciò conforme alla dottrina greca, vera madre di questa scienza, la musica (Corollario II, pag. 184).

(1) Vedi pure Gevaërt, *La musique de l'antiquité*. In riguardo al moderno solfeggio egli lo chiama “ le plus illogique, à vrai dire, qui se puisse imaginer „ (Tome I, pag. 419).

detto *Tonic sol-fa* (1), di ordine più teorico-musicale che vocale, si avvicinarono alquanto al procedimento antico del ***Buon Canto*** e sino a tanto che si aggiravano nell'antico àmbito della modalità; ma quando essi, uscendo dal campo esclusivo degli ***inni*** e ***canti*** ecclesiastici, si avventurarono sul mare irrequieto modulatorio della musica profana moderna, il loro sistema si sprofondò, risultando inetto ed insufficiente.

Noi, lo confessiamo, malgrado ripetuti tentativi, non siamo ancora arrivati a nessun resultato favorevole, e teniamo a dichiarare che le difficoltà da sormontarsi sono le eterne appunto — e da molti teorici e pedagoghi ritenute insuperabili — suscitate dall'antagonismo che nel campo pratico hanno presentato e presentano sempre i due elementi in questione: fonetico, ed acustico; in altre parole: ***Canto*** e ***Musica***, ***Parola*** e ***Suono***. Qui ci limitiamo onde chiudere la nostra disamina di esprimere un'opinione. Alle suesposte conseguenze dannose, tanto del solfeggio a sillabe fisse quanto della vocalizzazione unilaterale, potrassi rimediare soltanto col formulare un sistema monosillabico — che è come dire articolazione e vocalizzazione insieme — in intimi rapporti col fenomeno fonetico (respiro, attacco, appoggio) e col fenomeno acustico (acuità, ampiezza, timbro); che conduca al raggiungimento del giusto e sano *imposto* (neutralizzazione) e che si mostri, non solo razionale e metodico, anche vario e multiforme, onde appropriarsi tutti i vantaggi che, mancando appunto alle due suaccennate discipline vocali, saranno la caratteristica dell'insegnamento del *Canto Artistico*.

***

Il paragrafo III tratta appunto dell'*Attacco* (*Ansatz*) e dell'*Appoggio* (*Einsatz*) e sembraci che lo Stockhausen voglia per *attacco* significare attacco consonantico, e per *appoggio*, appoggio laringeo delle vocali (« poggiare la voce con la gola aperta », espressione classica del *Bel Canto*). Per conseguenza, il primo si riferirebbe alle

---

(1) Questo sistema è pure interessante dal lato simbolico musicale. I simboli vengono chiamati in inglese *mental effects*; ed in questo noi scorgiamo alcuni punti di contatto col sistema orientale detto *pentatono*, e le di cui traccie sono persino visibili in alcune canzoni scozzesi.

configurazioni del canale d'emissione — che appunto per non confondere questa espressione con l'altra di « emissione vocale » si distingue col nome di « attacco » — ed il secondo riguarderebbe i due meccanismi laringei (term. clas.: *Registro*), ossia delle corde vocali.

A tale nostra interpretazione ci conduce egli stesso quando dice: « Anche l'appoggio delle vocali succede mediante il giusto accostamento delle labbra della voce » (*Stimmlippen*, traduzione non esatta dell'espressione francese « *Lèvre de la glotte* » e che noi preferiremmo tradurre per *Kehlkopflippen* o *Glottislippen*) e con una moderata esplosione espiratoria ». Ma per verità constatiamo che, nel sistemare tanto i termini tedeschi di *Ansatz* ed *Einsatz*, quanto i termini classici italiani di *Attacco*, *Appoggio*, *Imposto*, ecc., ci siamo trovati sino a poco fa in grande imbarazzo. Siamo lieti adesso di poter dire di averli coordinati soddisfacentemente alle nostre teorie, come mostrammo già in parte e come seguiteremo a fare.

Il parlare d'appoggio laringeo conduce lo Stockhausen al così detto « Colpo di glottide » che egli ritiene per lo *spiritus lenis* dei Greci, mentre lascia trasparire che accorda lo *spiritus asper* alla sola consonante aspirata teutonica *H* (1).

Ma qui rimarchiamo dell'incertezza. Secondo la nostra opinione: « Colpo di glottide » significa generalmente *sforzo laringeo* e quindi, preso *a priori* per appoggio vocale, dannoso alla buona emissione, dove tutto deve essere « flessibilità ed elasticità (indifferenza) muscolare »; mentre il Colpo di glottide del Garcia (*spiritus lenis*), e conseguentemente anche dello Stockhausen, sembra un leggero e naturale, ma sicuro, esatto, congiungimento delle corde vocali o « labbra della voce » (2). Ma come conciliare tutto ciò col già espresso dallo Stockhausen nel suo *Alfabeto*, dove il Garcia stesso condannava il così chiamato « Colpo di glottide »?

In una nota però egli aggiunge che il Colpo di glottide del Garcia

---

(1) Non confondere questa *H* appartenente al dominio gutturale con la *H* simbolo espirativo.

(2) Qui interpretiamo: corde vocali o " labbra della voce "; molto meglio " labbra del *suono* "; vere labbra o " labbra della *parola* ". I due fattori, agendo simultaneamente, formano la *voce articolata*.

può considerarsi come una sorte speciale di *appoggio*, ma non un tipo generale dello stesso. « E l'esperienza c'insegna che il Colpo di glottide non può essere vantaggioso all'appoggio della voce, senza una posizione moderatamente bassa della laringe ed una tensione delle corde vocali ». Ed appunto qui, aggiungiamo noi, consiste lo sforzo della voce da evitarsi tanto nella *buona* che nella *bella* emissione, e da usarsi soltanto in alcune discipline vocali di ordine strumentale, appartenenti quindi alla tecnica del canale d'appoggio.

Ed arriva a questa conclusione: « Il visibile *attacco* consonantico ci spiega l'invisibile *appoggio* vocale », che è quanto dire: l'attacco consonantico, essendo vario e multiforme (*K* (*ch*) palatale, *T* dentale, *P* labiale) anche l'appoggio della voce sarà tale. Egli così parrebbe che venisse rigettando il ben conosciuto *imposto* della voce, preso come tipo uniforme, *al palato duro presso i denti superiori*; espressione del resto le di cui traccie non troviamo in alcun precetto tanto del *Buon Canto* che del *Canto figurato*, e che solo sembra avere avuto un certo valore disciplinare nel *Bel Canto;* abbenchè, secondo l'ultimo e ben distinto rappresentante di questa scuola, il G. B. Lamperti (figlio), quell'imposto sarebbe sano soltanto per l'estensione media dei suoni (1) (di ogni classificazione o dell'estensione intiera dell'organo umano?).

Ma adesso una reflessione ci arresta e ragioniamo: Attacco consonantico e canale d'attacco (bocca); Appoggio vocale e canale d'appoggio (laringe); va bene: e l'Imposto? Non sarebbe logico di accordare questo termine d'*Imposto* a quell'insieme, a quell'amalgamento di *attacco* ed *appoggio*, cioè conformazione boccale (*timbri*) e meccanismo laringeo (registro); il cui tramite nello spazio e nel tempo è l'aria espirabile (Tecnica del canale respiratorio)? A quel tutto simultaneo di respiro, parola e suono, che portato nel cosidetto « Spazio (e non *punto fisso*) di condensazione o concentramento » favorisca lo sviluppo dei *suoni armonici* (risuonanza), e che noi definiremmo ben volentieri, e per sempre, quale *imposto cerebrale*? Quest'espressione, non troppo strana e meno empirica d'*imposto* soltanto, la quale essendo di sicura e fidata provenienza, da un dominio

---

(1) Vedi la sua " *Belcanto Technik* " (Berlino, 1905).

fonetico appartenente alla nostra madre lingua, la *sanscrita* (1), combinerebbe così bene con le espressioni empiriche di tutti i tempi e paesi: « Appuyer à la masque », « Spingere in testa », « Heraus mit der Stimme », « Singing forwards », « Cantare a fior di labbra », ecc., ecc.

E così avremmo il termine *Attacco* per la voce ne' suoi rapporti con la *parola*; *Appoggio* per la voce nelle sue relazioni col suono, e l'espressione d'*Imposto cerebrale* per connubio di respiro, parola e suono modulatorio e melismatico.

Il quarto paragrafo riguarda la posizione della bocca; e lo Stockhausen con ragione rigetta la stereotipata posizione sorridente di essa, e ciò preso nel senso unilaterale di qual sempre la medesima: che secondo lui — o de' suoi collaboratori — era la sola posizione prescritta dagli *antichi italiani*. È giustizia però il riconoscere che la critica, alquanto tagliente e non scevra di animosità, colpisce, e forse non del tutto in pieno, la sola scuola del *Bel Canto*; poichè per quanto si abbia indagato nessuno di quelli *antichi* ha mai formalizzato il precetto vocale della posizione sorridente *stereotipata* della bocca.

Il Tosi, appartenente, come fu già detto, tanto al *Buon Canto* che al *Canto figurato*, c'informa del modo di tener la bocca nel cantare.

E la sua opinione, come del rimanente tutte le *opinioni* nel suo lavoro, è da ritenersi più soggettiva che precetto fisso d'insegnamento. Egli dice nelle « Osservazioni per chi insegna ad un soprano (vedi già la specializzazione di *una* voce) »: « Lo corregga rigorosamente se fa smorfie di testa, di vita, e principalmente di bocca, la quale deve comporsi in guisa (*se il senso delle parole lo permette*) che inclini più alla dolcezza di un sorriso che ad una gravità severa » (2).

Pensiamo che lo stesso Stockhausen e collaboratori non si sarebbero potuti esprimere più giudiziosamente. Ora osserviamo cosa dice a questo proposito il Mancini, appartenente anima e corpo al periodo ritenuto per abusivo e barocco del *Canto figurato*. Dopo aver ripetuto, come di consueto, lo stesso consiglio del Tosi, aggiunge: « Non

---

(1) Dal sostantivo *Mûrdhan*, che dinota parte superiore (anteriore) del palato.

(2) *Opinioni dei cantori antichi e moderni*, pag. 43 (edizione Lionesi).

per questo però si deve credere che debba la bocca rimaner priva di quel suo moto consueto e *che di necessità le conviene*, non solo per ben spiegare le parole, ma ancora per espandere e chiarir la voce a quel segno che l'istessa arte c'insegna » (1).

E lo stesso Stockhausen poco più lontano c'instruisce che degno di riflessione è il fatto che « la natura ci permette di produrre all'orecchio le vocali *ó*, *U* ed *œ*, *ui* (2) con i muscoli ritirati delle labbra (posizione sorridente della bocca) e le vocali *I*, *é* con le labbra sporgenti in avanti (posizione seria, imbronciata) ». Ciò ci riconduce alle opinioni Tosiane; cioè che per regola generale l'espressione sorridente od almeno « inclinante alla dolcezza di un sorriso » — la quale, come fu veduto, è possibile in tutto il dominio vocale e segnatamente per quanto riguarda l'inalzamento del labbro superiore — è da preferirsi, se non fosse altro durante gli esercizi, all'altra espressione di « gravità severa » e corrucciata: la posizione appunto *stereotipata*, che reclama la neo-moderna scuola del *suono primario* del Müller-Brunow, da noi già ricordata e definita quale fase del *Canto artefatto*.

***

Lo Stockhausen — come è ben facile di accorgersene ad ogni piè sospinto — nell'occuparsi in questi paragrafi di sistemare razionalmente, disciplinandoli, i migliori elementi del'*Antica Scuola*, trovasi davanti ad un cómpito de' più strenui ed ardui. Basti riflettere al fatto che i precetti e procedimenti vocali antichi, oltre essere scarsissimi ed in forma per lo più aforistica, sparsi alla rinfusa qua e là, si presentano il più delle volte di un contenuto sì astratto e sì vago, di un'elasticità d'interpretazione sì sfuggevole, da perdersene nell'osservarli talvolta persino il loro valore, il loro significato pedagogico. Il lavoro del Caccini è di sostanza abbastanza assoluta,

---

(1) Nelle *Riflessioni pratiche sul Canto figurato*, pag. 113. Vedasi del resto a questo riguardo tutto l'articolo VI.

(2) Preferiamo di trascrivere questa vocale mista *ui* invece di *ue* come si usa in tedesco, sembrandoci sia ciò più esatto scientificamente essendo *Ü* una composizione di *ui* o *iu* che dir si voglia, e mai di *ue* o *eu*.

ma esclude il metodo; nei libri del Tosi e del Mancini (1) e dei loro imitatori non s'incontrano che consigli, riflessioni, opinioni, osservazioni più o meno soggettive e speculative; il di cui lato pratico è per la massima parte inapprezzabile; ed il lato teorico talmente inconstante e cambievole che la sua applicazione didattica si arguisce stata diversa per ogni singolo allievo ed allieva, per ogni singolo maestro e maestra.

Davanti a tali difficoltà è certo che il nostro Stockhausen doveva giocoforza trovarsi costretto ad accettare un partito, a prendere un'atteggiamento. Ciò è facile di rimarcare nei seguenti paragrafi e segnatamente nel paragrafo VIII che riguarda la posizione della laringe nel Canto.

Nei paragrafi V, VI e VII abbiamo il ripristinamento semplice e puro del precetto cacciniano, già da noi osservato, che è esatto ed assoluto; « far esercitare da prima la voce in un'estensione moderata e centrale, su di un *piano* sonoro e senza accompagnamento »; mentre abbiamo anche l'opinione del Tosi che ritiene imprudente di far cominciare a cantare tutte le voci in una data estensione e su di un grado dinamico esclusivo; e che questo dipenderà dalla natura delle voci da educare, robuste o deboli, limitate od estese.

Ma, scusateci; questo procedere non è sistematico, non è metodico; e come è possibile di creare, stabilire una pedagogia, una didattica, senza sistema, nè metodo? Lo Stockhausen si schiera e giudiziosamente dalla parte cacciniana, malgrado il periodo dal quale egli direttamente proviene ed abbia appreso, che procedeva e procede tutt'ora al contrario: riflettendo egli logicamente che a far cantare lo scolaro negli estremi della sua voce e continuamente *forte*, a *piena voce*, ci sarà sempre tempo.

In quanto all'accompagnamento durante le lezioni egli rigetta del tutto quello del *Piano-forte*, perchè istrumento temperato e troppo sottoposto a squilibri d'accordatura; e ritiene al caso più razionale una seconda voce, od una seconda unitamente ad una terza, quale sano accompagnamento.

(1) È strano che in tutta l'opera pedagogica dello Stockhausen riboccante di citazioni cacciniane e tosiane non una sola volta ci è stato dato d'incontrare il nome ed il lavoro del Mancini.

Ciò farà sorridere i moderni maestri di canto e procurerà la taccia di « puritani » al ripristinatore ed ai seguaci di tal precetto. Si accertino però che una delle principali cagioni di tante disastrose conseguenze vocali, come lo sforzo laringeo, l'abito di stuonare, o dell'intuonare non giusto, va rintracciata nell'uso generale, ma antiartistico, del continuato accompagnamento al piano-forte degli esercizi e dei vocalizzi durante le lezioni. Possiamo accertare per esperienza, nostra e di altri, che la maggior parte degli allievi instruiti con un tal processo hanno in generale una non giusta percezione degl'intervalli e specialmente difettosi quelli di *terza maggiore* e di *semitono*. Ne viene di conseguenza che persino in una estensione moderata, quale l'esaccordo, l'intonazione avrà già sofferto, apportando al cosidetto *calare* o *crescere*. Riguardo allo sforzo laringeo succede lo stesso. Il maestro, onde sostenere un allievo in quell'intonazione già percepita difettosamente, sarà obbligato a ripercuotere le note e gli accordi, martellando sempre più il piano-forte in ragione del propagarsi del male. E lo scolaro, non arrivando più ad udire la propria voce distintamente, cerca di ottenere ciò gridando sempre più forte, con grave danno, nella maggior parte dei casi, della salute dell'intiero organismo.

L'atteggiamento didattico preso dallo Stockhausen nel paragrafo VIII è stato da noi già incontrato negli appunti critici dell' « Alfabeto del Cantante », e da lui stesso giudicato in maniera conclusiva nell'ultima ristampa del medesimo. Trattasi del così detto « dogma » vocale della laringe fissa e spinta moderatamente al basso; posizione da mantenersi inalterata in tutta la tecnica ed esecuzione del Canto. Qui pure nel *Metodo* questo precetto puossi considerare come il cardine sopra il quale si muove e si aggira tutto l'insegnamento suo.

Ma noi crediamo inutile d'intrattenerci qui più a lungo. Teniamo soltanto a constatare che tal precetto tradisce l'insegnamento di essenza empirica del Garcia; con questa sola differenza: mentre nel Garcia (1) l'applicazione di esso si limita al solo *timbro oscuro*, qui nello Stockhausen il precetto, dopo di aver preso più consistenza didattica nel Battaille e nell'Hauser, si estende e si generalizza a tutto il vocalismo e suoi fenomeni fisio-artistici.

(1) *Mémoire sur la voix humaine* (Paris, 1847).

Al paragrafo IX egli, incaricandosi della *respirazione*, dice: « Per la tranquillità della laringe è indispensabile la respirazione fianco-diaframmatica (*Zwerchfell-und Flanken-Athmung*) ». Che sarebbe come dire: respirazione del diaframma e delle costole inferiori. Nel « mezzo respiro » e nel « respiro intiero » noi non accordiamo intieramente con la sua opinione, di credere la respirazione diaframmatica bastevole per il primo e la stessa respirazione con l'aggiunta di quella delle costole inferiori (fianchi) per il secondo. Prima di tutto osserviamo che non è possibile di separare del tutto questi due tipi di respirazione facendoli agire separatamente. Quindi il processo respiratorio nel suo ordine fisiologico si presenterà in senso contrario; cioè: nel « respiro intiero » questi due tipi non sono bastevoli, e converrà aggiungerci l'alzamento del petto e l'azione completa di tutto l'apparato respiratorio; ben inteso e sempre, senza alzamento delle clavicole, ed accordando l'azione principale al diaframma. Nel « mezzo respiro » troviamo sufficiente l'azione predominante — non esclusiva perchè fisiologicamente impossibile — delle costole inferiori.

Ed ora eccoci giunti col paragrafo X alla grave ed interessante questione dei *registri*.

In riguardo a tale questione, come ben sappiamo, ci è di debole guida e luce l'*Antica Scuola* nel suo periodo del Buon Canto, poichè a quel tempo i pedagoghi attendevano principalmente all'educazione — diremmo più di buon grado, *istruzione* — delle voci o dei ragazzi (detti comunemente *putti*), o dei *falsettoni*, o degli *evirati*. Tali voci presentavano un fenomeno vocale, dal lato fisiologico, tutto affatto speciale ed a loro soli peculiare; abbenchè fisicamente egli si presentasse differente (1). In tal guisa le massime ed i procedimenti vocali racchiusi nell'insegnamento in rispetto ai *Registri* appartenenti a quel periodo e segnatamente gli esempi del Tosi, Herbst, ecc. dovevano essere pure indirizzati ad un resultato speciale; e conseguentemente non idonei, nè *ad hoc* per un ripristinamento o ad un adattamento nei periodi successivi, e tanto meno da generalizzarsi, col ritenerli atti ad esplicare tutti i fenomeni tanto acustici nella la-

(1) Vedi pure le annotazioni del Lionesi all'ultima ristampa del Tosi (Opera già citata).

ringe, che fonetici nel Canale d'attacco, che si presentano in ogni organo vocale normale tanto femminile, che maschile.

Più tardi, nel periodo del *Canto figurato*, il fenomeno speciale si restrinse ancor più, aggravandosi nel resultato: imperocchè, col raffinarsi ed ammollirsi del gusto, sino a raggiungere il barocco, e coll'aumentare del fascino sonoro e dell'effetto sensazionale, si riconobbero insufficienti ed inette — specialmente sul teatro nella sua estrinsecazione dell'*Opera* — le voci dei ragazzi e dei *falsettoni* e persino delle donne, limitandosi all'uso quasi esclusivo degli *evirati*; i quali nei limiti degli àmbiti di quel periodo e giusto per il fenomeno anormale che li contrassegnava, presentavano sorprendenti ed eccezionali mezzi vocali.

Alla differenza tra fenomeno normale e fenomeno anormale vocale essenzialmente fisica, non è mai stato accordato, per quanto è a nostra contezza, la dovuta attenzione e la giusta interpretazione. Questo fatto ha condotto le scuole seguenti, con a capo la scuola del *Bel Canto* — la quale, come fu già osservato, si trovò pure dinanzi a nuovi e complicati fenomeni fonetici —, in braccio all'equivoco ed al malinteso. Ma la disorientazione ed aberrazione maggiore la osserviamo nella fase della *Scuola Moderna*, detta del *Canto della lingua*. In questa il fondatore, e potremmo anche dire il *Leader*, Ferdinand Schmitt, è giunto persino — colla sua ruvidezza e goffaggine tutt'affatto teutonica — di accertare nella sua sventata critica all'*Antica Scuola*, da lui intersecata nella « *Grosse Gesangschule für Deutschland* », che gli esempî da quella presentati per i *Registri* e loro unione (?) sono del tutto erronei (1). Certamente, non tenendo conto

(1) Vedi Op. cit., pag. 6 e seg. Lo Schmitt qui tende a colpire i pochi esempî del Tosi e del Mancini e forse alcuni contenuti nel *Méthode du Conservatoire de Paris*, dettato per la parte pratica, come fu già detto, dal Mengozzi, allievo del Potenza (1735-?), un castrato, e questo discepolo del Bernacchi, pure un castrato. L'esempio principale, come sospettiamo, che ha suscitato tal critica erronea, è del Tosi riportato anche dal Mancini. Eccolo:

e vuol dimostrare l'estensione centrale del *registro di petto* di un soprano evirato.

della differenza già accennata e del fenomeno speciale alle voci di soprano evirato, quegli esempî non corrispondono al fenomeno normale generale nell'estensione di tutto l'organo vocale.

Il soggetto sul quale si aggira la questione è di sommo rilievo; è di troppa importanza nella nostra pedagogia, perchè noi — sia pure con sembianza di voler allontanarci dai limiti assegnatici — si tralasci questa opportunità ben propizia, onde tentare di spezzare una lancia in favore dei calunniati, e nell'istesso tempo apportare le nostre indagini e resultati sulla questione, onde farla — per quanto sta nelle nostre forze — avanzare sul suo terreno evolutivo.

Dapprima osserviamo il fenomeno anormale nella sua estrinsecazione artistica.

Cosa era la voce di un evirato? Era il resultato dello stagnamento, arresto violento nello sviluppo fisico laringeo cagionato dalla mutilazione degli organi genitali. Questa operazione chirurgica non apportava a nessun altro stagnamento od arresto nello sviluppo generale del corpo umano; anzi è accertato il contrario: favoriva questo dal lato fisico in maniera straordinaria. Di conseguenza avevamo, sempre nel senso artistico-vocale, il seguente resultato: *Voce laringea inferiore*, da noi chiamata 1° meccanismo, e che corrisponde all'estensione inferiore dei suoni (1), trasportata — o meglio *restata*, per dato e fatto dell'arresto fisico violento dei muscoli, cartilagini e nervi laringei — un'ottava più in alto che nel fenomeno normale vocale. *Voce laringea superiore* (= 2° meccanismo o *registro di testa*), confinata soltanto nelle regioni più acute dell'estensione del *Soprano* (2): e così collo *snaturar* la natura si veniva eliminando a quella voce, o *registro di testa*, l'estensione centrale dell'intiero organo della voce umana, che comprende l'ottava tra *mi* e *mi*; estensione che, ben tutti sappiamo, è l'ottava più debole e talvolta persino afona nella sua metà inferiore, e che formava, e forma tutt'ora, lo scoglio più temibile nella nostra pedagogia, contro il quale s'infrangono sino al presente tutti gli escogitati ed *artefatti* moderni mezzi didattici. Questa estensione centrale di un'ottava rimaneva nei castrati pura e sem-

(1) Termine classico: *Registro di petto*.

(2) Da qui il nome di *sopranista* assegnato generalmente agli evirati.

plice *voce di petto naturale* (1° meccanismo), mentre nelle femmine era, è, e sarà sempre — giusto per diversa costituzione fisica non della laringe, ma dell'intiero corpo umano (1) — *voce finta o falsa* (2° meccanismo, registro di testa o *falsetto* [Tosi e Mancini]), e quindi acusticamente debole ed esile in paragone alla voce di petto naturale degli evirati.

Nella violenta interdizione di espandersi normalmente e conseguente limitata estensione — che è quanto dire altezza o profondità d'intonazione, ma non di timbro o volume e tanto meno dinamico — risiedeva la potenza, intensità, fascino sonoro, facilità melismatica della voce degli evirati. Essi muovevansi sempre in estensione relativamente ristretta propria, nel fenomeno normale, al 2° meccanismo (registro di testa o falsetto); e questa limitata estensione essi la potevano usare a loro bel grado o con voce naturale di petto, cioè robusta, metallica, espansiva, o con voce falsa o finta, ossia morbida, pastosa, a *fior di labbro*.

Allorchè essi avevano ad aggirarsi nella regione più elevata col toccare le note acute ed estra-acute del *Soprano*, era loro ben facile di passare dalla voce laringea inferiore alla voce laringea superiore, più chiaramente: a loro soltanto era dato con disinvoltura senza scacchi e senza grande contrasto d'intensità sonora di portarsi da un registro (o meccanismo) (2) ad un altro, a cagione della più stretta vicinanza di altezza d'intonazione, che evita le note deboli inferiori al registro di testa o falsetto.

Laonde ne proveniva anche un enorme e stupefacente sostegno di espansione respiratoria, in ragione della minimale larghezza glottica e massima capacità toracea (Messa di voce); e la grande duttilità, pieghevolezza nell'esecuzione della tecnica istrumentale (Trilli, vibrati, volati, strisciati, mordenti, gruppetti, saltati, *martellati*, *staccati*, ecc., ecc.) per dato e fatto dell'antagonismo fra sviluppo minimo di laringe e massimo dell'intiero tronco, con massima economia organica e minimo consumo di forze vitali. Avevamo, in senso con-

---

(1) L'intiero corpo umano è, come sappiamo, il corpo di risuonanza della voce.

(2) Ripetiamo sempre e ripeteremo ancora questi nuovi termini onde imprimerli bene nella mente degli studiosi ed evitare confusioni.

trario, il medesimo fenomeno anormale botanico dell'*innesto*, con i suoi resultati meravigliosi, mostruosi.

Nei ragazzi, sino all'età della pubertà, si riscontra lo stesso fenomeno speciale laringeo; giunti però alla mutazione ed al normale sviluppo della laringe, l'estensione maschile si sposta, portandosi in basso ed aggiungendo, a seconda dei casi che determinano le classificazioni, una e persino due ottave alla primitiva loro estensione, suscitando il fisiologico fenomeno normale. Nei *falsettoni* il fenomeno resta normale con la sola differenza che, per continuato esercizio o per facilità innata, essi, si trovano nella possibilità di cantare nelle tessiture di *Contralto* e *Soprano* con pura voce di testa o *falsetto* (1).

A noi poco c'importa qui d'indagare la ragione scientifico-fisiologica tanto dei *meccanismi* (registri) quanto della debolezza ed afonismo nel centro dell'estensione dell'intiero organo vocale; a noi poco ci serve nella pedagogia di conoscere se la cagione di questi fatti consista in uno sposto di corpi di risuonanza, di diversa forma ed azione laringea, delle funzioni successive o simultanee delle corde vere o false o dei nodi vibratorî, ecc. ecc. Nostro obbligo è di constatare il fatto, con portarne sufficiente evidenza; e quindi cercare con mezzi didattici di eliminarne le conseguenze dannose od almeno attenuarle. Un passo in questa direzione potrebbe avanzarsi coll'attenersi — nell'insegnamento del *Canto artistico* — ad accordare ai maschi il 1° meccanismo ed alle femmine il 2° e col cercare di allontanarsi il meno possibile da questa regola e con una media di due ottave di estensione — che crediamo bastevole per l'esecuzione di qualunque opera d'arte — per ciascuna classificazione.

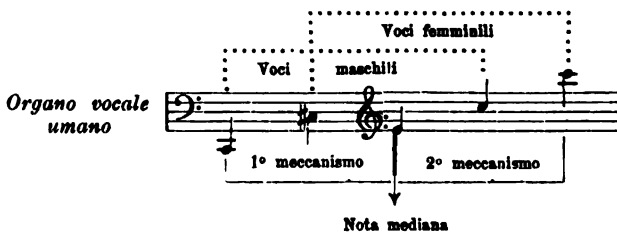
È pertanto verissimo che con uno sforzo laringeo sarà possibile ad una voce di *Tenore* (intendi anche *Baritono*, ma in minor dose) di portarsi in alto per alcune *note* nell'estensione spettante alle voci femminili, usando sempre del 1° meccanismo e ad un *Soprano* (il *Contralto* proporzionalmente in maggior dose) di discendere di alcune note nell'estensione delle voci maschili, usando sempre del loro 2° meccanismo; oppure d'invertire quest'ordine fisiologico e far cantare i maschi con voce di testa o *falsetto* (abbiamo già osservato i

(1) Di qui la provenienza della denominazione di *falsettoni*.

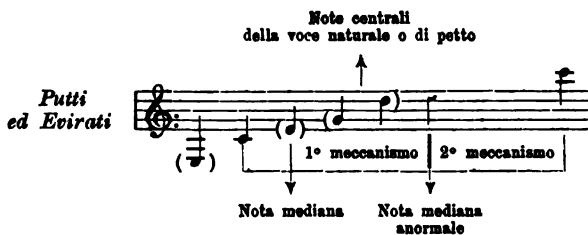
falsettoni) e le femmine in voce naturale o di petto (1) (1° meccanismo). Ma l'*abuso* di questi procedimenti, abbenchè sieno talvolta la prerogativa di alcune voci eccezionali e fenomenali, condurrà ad un inevitabile danno fisico organico, prescindendo dall'effetto anti-artistico: imperocchè per attuar ciò l'organo vocale, cioè torace, collo e testa, sarà troppo minuto e tenue nelle voci femminili, troppo spazioso e robusto nelle voci maschili. In questi pericoli incorrevano raramente gli *Antichi* prima dell'invenzione del canto *a solo*, poichè nelle loro composizioni facevano muovere le voci continuamente in una limitatissima estensione.

Ora, dopo tali ragionamenti, non privi, lo crediamo, di una certa razionalità, chi potrà trovare ancora erronei gli esempî dei *registri* in rapporto al fenomeno speciale, tramandati a noi dai pedagoghi del *Buon Canto* e del *Canto figurato*?

Una dimostrazione illustrativa permetterà di controllare il nostro dire ed apprezzare ancor meglio la differenza fra fenomeno normale ed anormale e suo rapporto coi meccanismi.

Fenomeno acustico normale.

Fenomeno speciale normale.

(1) A questo proposito ricordiamo di aver udito in America una stupenda voce di baritono-donna, tutta in registro di petto. Era il numero sensazionale di un *fashionable vaudeville*. L'inganno era tale che alla fine della sua canzone, che ella cantava dietro le scene, allorchè si presentava al pubblico, emettendo una delle note più profonde e poderose della sua tessitura, un immenso mormorio di stupore invadeva la sala intiera.

Fenomeno speciale anormale.

Adesso ci occuperemo dell'equivoco esistente nell'insegnamento del Canto tra i *meccanismi* ed i *timbri* e da noi tante volte ricordato già. Intorno e su questo equivoco si sono aggirati e finalmente posati tutti i maestri di canto dall'inizio del periodo del *Bel Canto* (intorno al 1790) sino al momento in cui noi stiamo scrivendo; in consegnenza noi pure inclusivamente (1).

Per ben intendersi è necessario risalire alle origini ed alle cagioni dell'equivoco, alle quali in parte fu già accennato allorchè parlammo del Mengozzi nel cenno istorico-pedagogico. L'equivoco fu suscitato dal malinteso fra materiale acustico-laringeo del *Canale d'Appoggio* e materiale acustico-fonetico del *Canale d'Attacco.* Sino al Mengozzi non era stato osservato nell'insegnamento vocale che il solo — o quasi — fenomeno acustico-laringeo; il materiale acustico-fonetico essendosi limitato alla esclusiva lingua italiana — fatta eccezione del *Canto ecclesiastico* che non vien riguardato qui —; materiale puro e semplice ed eminentemente laringeo. Ricordarsi inoltre di non perdere completamente di vista il già considerato fenomeno speciale anormale, nel quale si confinava in massima parte la didattica

(1) Confronta le seguenti teorie con le nostre già esposte nella *Tecnica del Canale d'attacco* (" Rivista Musicale Italiana ", vol. VII, fasc. 3°, pag. 501, anno 1900 e seguenti).

vocale dei periodi del *Buon Canto* e *Canto figurato*. In Francia, all'arrivo del Mengozzi, l'insegnamento speciale di quel fenomeno anormale era sconosciuto o poco divulgato; da aggiungere che il materiale acustico-laringeo veniva sino allora poco curato; l'indirizzo prettamente francese occupandosi di preferenza del materiale acustico-fonetico (dizione e declamazione). Ma allorquando fu questione per il Mengozzi di coalizzare, adattare il nuovo materiale acustico-fonetico estraneo alla lingua italiana letteraria — nel quale noi rileveremo qui soltanto le *Vocali miste* (*sons mixts*), le *Vocali nasali* (*sons nasals*) ed alcune aspirazioni iniziali e finali — col puro e semplice (laringeo) *Canto italiano*, egli si trovò di fronte a singolari e nuovi fenomeni di ordine più che altro modulatorio. Il Mengozzi, per lacuna di cognizioni linguistiche, poco sviluppate al suo tempo, da una parte, e per mancanza di studio costante e speculativo dall'altra, non seppe distinguere le caratteristiche che differenziavano il genio delle due lingue, l'italiana e la francese, e le vere cause fonetiche di esse. E credette di poter disciplinare nel solo fenomeno acustico-laringeo tutti i singolari e peculiari aspetti del materiale fonetico francese. Incaricato di fissare e sistemare in un *Metodo* le pratiche discipline vocali, non si peritò d'introdurre spensieratamente nella nostra pedagogia la nuova teoria dei *tre registri* (1), limitandola però — ed in ciò noi riscontriamo la perplessità dell'equivoco — alla sola classificazione del *Soprano*.

Il passo falso era fatto, e da una autorità contro la quale, ai tempi del dogmatismo, virtuosismo ed indifferenza dilettantica, non era permesso di criticare e scrutinare più attentivamente. Tutti i pedagoghi seguenti accettarono alla cieca quella teoria. Persino il Garcia, abbenchè col suo vasto intelletto avesse espresso dubbî e presentate esperienze nella sua « *Mémoire sur la voix humaine* », non giunse a liberarsi nella pratica dall'equivoco; anzi — non sappiamo se dob-

---

(1) Il Goldschmidt cade in errore quando ritiene il Garcia quale il fondatore della teoria dei 3 registri (*Deutsche Gesangpadagogik*, pag. 64). In riguardo alla vera e sana teoria dei due registri di *petto* e di *testa* o di *falsetto* egli stesso c'informa che sino dal principio del secolo XIII, il domenicano Geronimo di Moravia distingueva già *vox pectoris* da *vox capitis* (Coussemaker).

iamo farne risalire tutta la colpa a lui od al padre nella sua « *École de Garcia* » — estende quella teoria a tutte le classificazioni. Lo stesso nostro Stockhausen, discepolo di quella scuola e malgrado la sua innovazione, ammette pure la teoria dei tre registri; registro di *petto*, di *falsetto* e di *testa*; voltando però. con un gradino già più avanzato di logica, la espressione « registro di falsetto » in quella di « registro di mezzo » (*Mittelregister*). Allo Stockhausen spetta però tutto il merito di aver scorto pel primo il 3° *timbro* (vocale *Ü* [*ui*] e sue modulazioni); ma non approfondò la sua investigazione sino a condurlo ad applicarla praticamente all'insegnamento teorico-pratico. Noi, tentando di far ciò, giungiamo ad evitare l'equivoco nel ragionare così:

Il fenomeno dei *timbri*, come fu definito, è un esclusivo prodotto acustico-fonetico del *Canale d'Attacco.* La lingua letteraria italiana possiede soltanto due *timbri:* il *chiaro* (vocale *I* e sue modulazioni) e l'*oscuro* (vocale *U* e sue modulazioni); e questi due timbri corrispondevano esattamente per numero ai due differenti *meccanismi* laringei — denominati, nei periodi classici del *Buon Canto* e del *Canto figurato*, empiricamente: *registro di petto* o *voce naturale* e *registro di testa* o *falsetto* — ciò che non poteva dare incentivo a nessun equivoco o malinteso. Ma nella lingua francese e nella tedesca, come sappiamo, invece di *due* timbri se ne incontrano *tre*, per il presentarsi del nuovo materiale fonetico straneo alla lingua italiana letteraria delle *vocali miste.* Questo nuovo timbro, o meglio questo terzo timbro, che è una mistura del timbro chiaro ed oscuro, fu scambiato e ritenuto un nuovo *meccanismo laringeo* (1).

Ed ora si spiegano tutte le aberrazioni e confusionismi ai quali,

---

(1) Di qui in avanti abbandoneremo per sempre l'espressioni classiche, ma antiquate ed irrazionabili, di *registro di petto* e *registro di testa* o *falsetto*, accordando al primo il nome di *primo meccanismo*, al secondo il nome di *secondo meccanismo*, e ciò per soddisfare pure ad un desiderio di Manuel Garcia (figlio), il quale nella sua *Mémoire* dice, a proposito delle denominazioni di *registro di petto* e *registro laringeo*: " La première donne une fausse idée du lieu où nait la série de sons dont il s'agit; la seconde ne détermine pas le point précis où naissent les vibrations. Ne faudrait-il pas leur substituer un nom plus précis et plus rationnel? " (pag. 18).

in un tempo a noi più prossimo, ha dato luogo questo lamentevole equivoco.

Qui basti il ricordare il fatto di diverse autorità pedagogiche, che hanno presentato, nei loro lavori didattici, le teorie di *quattro*, *cinque* e persino *sei registri* differenti. Fra gli altri il Garcia, con un quarto registro detto di *contrabasso*; il Delle Sedie col *grave* ed *elevato* registro di petto; e segnatamente il Nehrlich nella sua *Gesang-Schule* (Berlino, 1844), che presenta la sorprendente teoria di *cinque registri* per ciascuna classificazione. Ma dimorando ed avanzando sempre più nell'equivoco e tenendo conto che tutta l'estensione dell'organo vocale umano si divide in due meccanismi laringei, e che in ciascuno di essi si possono riscontrare tre differenti *timbri* buccali, non sarà difficile di provare che in quell'estensione intiera si rimarca un totale di 6 varietà di suono vocale tanto acustico-laringeo, che acustico-modulatorio.

Come pure facilmente si comprende il procedere di altre autorità pedagogiche, quali la Lilly Lehmann, il Müller-Brunow e seguaci, le quali proclamano altamente che nella produzione della voce non esistono *registri*. Infatti, se si osserva unilateralmente una sola classificazione, l'evidenza sarà presto trovata: imperocchè le voci femminili e segnatamente le voci di *Soprano* (tale è la classificazione della voce della Lilly Lehmann), muovendosi in un sol *meccanismo*, non incontreranno *registri*, ossia difficoltà, intoppi meccanico-laringei. Lo stesso sia detto per le voci maschili, se si limiteranno a cantare — come, fu detto, lo richiederebbe il *Canto Artistico* — in *un sol meccanismo*.

Anche noi abbiamo fabbricato sino adesso precetti e massime teoretiche su basi confusioniste, perchè le sole esistenti ed ammesse generalmente; e sino a tanto che uno scandaglio più profondo ed esatto non ci fu possibile di gettare, mediante uno studio linguistico comparativo tra favelle classiche e moderne cantabili e la favella madre, *la Sanscrita*; studio che fececi intravedere orizzonti e campi nuovi più confacienti, più logici all'esigenze dei tempi moderni; dandoci nell'istesso tempo la chiave onde interpretare giustamente e rettamente le massime empiriche dell'*Antica Scuola*, e per scorgere distintamente le aberrazioni ed esagerazioni della *Scuola Moderna*.

Riserbiamo ad altro momento di spiegarci dettagliatamente come si conviene in proposito di queste nuove ricerche ed indagini (1).

Tanto più strano si presenta il dimorare nell'equivoco dello Stockhausen inquantochè egli stesso nel paragrafo X riporta l'appoggio scientifico dell'investigazione laringea, la quale è, dopo tutto, in contraddizione con la teoria mengoziana dei tre registri; poichè essa presenta — sempre secondo lui stesso — *due* sole forme diverse della glottide. Il Fétis, anche in tempi più lontani — e seguace delle teorie del Bennati, un dottore in medicina e valente esecutore — ci ammoniva nel suo *Méthode des Méthodes* « che se i professori che ammettono tre registri nella voce di *Soprano* (egli colpisce qui direttamente il Mengozzi e seguaci) avessero conosciuto meglio la costituzione fisiologica di queste voci, avrebbero compreso che essendoci soltanto due organi fonatori, il 1° laringeo inferiore, il 2° laringeo superiore, questi organi sono essi stessi i registri della natura e che non ce ne possono essere altri ».

Più avanti nello stesso paragrafo lo Stockhausen si lamenta che i lavori di anatomia si occupino soltanto di due registri, di petto e di testa. Ma ciò è naturale; l'anatomia, scienza esatta, fisica, non occupandosi che del fatto acustico, non poteva discernere che i due diversi meccanismi. Spetta alla fonologia e segnatamente alla fonologia comparata esperimentale, cioè in rapporto con i fenomeni vocali-artistici, di spiegare, chiarire l'altro fatto fisiologico dei diversi timbri e loro modificazioni ed articolazioni.

Ed in braccio al confusionismo egli confessa lealmente la sua perplessità nella questione dei registri, e conclude dicendo che non si permette nessun apprezzamento neppure d'indole generale; non rimanendogli che rimettersi esclusivamente alle sue conoscenze pratiche ed esperienza d'insegnamento. E riannodandosi al suo principio innovatorio delle intime relazioni fra suono acustico ed elemento fo-

(1) Vedi Op. cit., di prossima pubblicazione.

netico, cerca di trovare in quelle la cagione e la spiegazione dei *tre registri;* i quali separandoli dall'equivoco vanno qui ritenuti per i *tre timbri,* chiaro, oscuro e misto. Quali esponenti di quelle relazioni egli presenta le consonanti *P*, *T*, *K*; e noi — unendo queste alle tre principali modificazioni od emissioni vocali (timbri): vocale *U*, timbro oscuro; vocale *I*, timbro chiaro; vocale *Ü* (*u* francese), timbro misto — tentiamo, sempre in via di saggio, col presentare il seguente prospetto sinottico generale, di realizzare teoricamente l'estrinsecazione completa del materiale acustico-fonetico. Dividiamo il prospetto in due parti; prima parte, fenomeno normale acustico del *Canale d'appoggio;* seconda parte, fenomeno normale acustico-fonetico del *Canale d'attacco.*

Saggio illustrativo per la sistemazione razionale dei meccanismi laringei nel *Canale d'appoggio* e dei timbri vocali ed articolatori delle lingue cantabili nel *Canale d'attacco.*

PRIMA PARTE

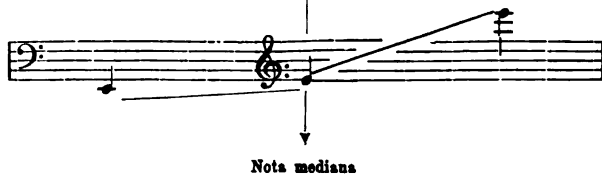
Intonazione ed estensione della voce laringea nel canale d'appoggio (Quantità).

Elementi fonetici rappresentativi:

Simbolo espirativo

H

Vocale inerente

A

SECONDA PARTE

Articolazioni e modificazioni della voce o suono cantato (Qualità) nel canale d'attacco.

Timbro chiaro	**Timbro misto**	**Timbro oscuro**
Attacco palatale:	*Attacco cerebrale:*	*Attacco labiale* (1):
cons. *K* e sue articolazioni	*T* e sue articolazioni	*P* e sue articolazioni
vocale *I*	*Ü*	*U*
ì	*ùi*	*ù*
é	*oé*	*ó*
è	*oè*	*ò*
ă chiara	*a* mista	*â* oscura

A

vocale inerente

H

simbolo espirativo.

Da osservarsi nel prospetto: 1° che la vocale mista *oè* è il cosidetto *Suono Primario* (*Primärton*, *Primärer Ton*), il quale con una sottile — per non dire sofistica — diversità d'interpretazione, si ritrova, più o meno unilateralmente, applicato all'insegnamento vocale,

(1) Gli attacchi gutturale, dentale e nasale tanto consonantici quanto vocali essendo, come fu già detto, peculiari caratteristiche di una lingua cantabile, non possono tenersi in conto in un prospetto generale dell'emissione vocale nel *Canto artistico*.

e quale fattore importantissimo, tanto nelle fasi del *Canto della lingua* quanto del *Canto Artefatto* della *Scuola Moderna*; **2° che** l'*A mista*, ossia la maggior espansione sonora (quantità) del **timbro** misto, ci sembra la vocale che il nostro Stockhausen chiama **vocale** *par exellence.* Questa vocale è però, come del resto tutte le **altre** modulazioni ed articolazioni sonore, un prodotto modificato del **sim**bolo espirativo *H* e vocale inerente *A*, segni alfabetici peculiari, e nella loro più semplice e pura estrinsecazione fonetica, alla **favella** *sanscrita*, che, secondo essa appunto, si trovano per ogni dove, si ritengono incluse tanto nei meccanismi e classificazioni, quanto nei timbri e loro modificazioni ed articolazioni sonore (e mute per la sola *H*). E benchè non si presentino direttamente in nessun gesto fonetico, sono il principio e la fine di ogni elemento fonetico e di ogni suono acustico (vedi prospetto che principia col simbolo espiratorio e termina col medesimo).

Inoltre si ricordi bene che il *timbro misto* non è un timbro originario, indipendente; ma bensì un amalgamento, una fusione dei timbri chiaro ed oscuro come facilmente ci è dato di vedere nel prospetto. *Ü* (*u* francese) non è che un connubio delle vocali primarie *I* ed *U* o se vuolsi dire meglio in senso fisiologico: una riunione delle posizioni nel *Canale d'Attacco* degli organi movibili tanto della vocale *I* quanto della *U*, e ciò simultaneamente. Così dicasi per tutte le altre *vocali miste*. Questo fatto fisiologico fonetico fu la cagione del *malinteso dell'unione dei registri.*

Nel dir ciò noi tocchiamo al paragrafo XI nel quale lo Stockhausen, con la abituale intuizione, ma dimorando sempre nel malinteso, esclama: « I registri (qui intendi meccanismi) s'incrociano; è legge naturale ». Questo va bene e sino a tanto che parlasi di meccanismi laringei, come abbiamo già veduto. Ma allorquando per incrociamento vogliasi intendere unione, fusione, mescolanza dei medesimi — come è stato inteso sino al presente nell'insegnamento vocale — si cade nell'errore. Poichè per ripetere con lui: i meccanismi potranno bensì incrociarsi, sostituirsi l'uno all'altro, ma non potranno *mai* connubiarsi e tanto meno neutralizzarsi: essendo fisiologicamente inammissibile, incompatibile il concorso simultaneo di due differenti meccanismi laringei — che è lo stesso che dire, diverse azioni muscolari, nervose, cartilaginose, ecc. — nella produzione del medesimo suono.

Altra cosa però è se si tratta di *messa di voce* (paragrafo XII ed ultimo). In questo caso ci troveremo davanti ad un fatto di ordine acustico-fonetico (qualità, volume) e non esclusivamente acustico (intensità, quantità). Qui sono i *timbri* i principali fattori del fenomeno artistico (1).

In esso i *meccanismi* agiscono non per concorso *simultaneo*, ma *successivo*; mentre i *timbri* possono concorrervi tanto nell'uno che nell'altro aspetto. E qui siamo tutti d'accordo.

I reconditi rapporti fra i *timbri* e la *messa di voce* e l'esatto equilibrio della forza dinamica, cioè maggiore e minor ampiezza (quantità) di *suono*, e maggiore e minore volume (qualità) di *vocale*, sono la più splendida riprova ed il più perfetto coronamento del contenuto didattico teorico-pratico del *Canto Artistico*. Allo Stockhausen va accordato il merito di aver per primo tentato di scoprire questi rapporti, trovare quest'equilibrio: ma in braccio all'equivoco ed al malinteso la sua applicazione resta imperfetta ed in parte erronea; e con lui non possiamo, come per le questioni dei *registri* e *timbri* e giusto in conseguenza di quelle, accordare intieramente con i suoi resultati. Questa mancanza di corrispondenza fra intuizione ed applicazione nel presente lavoro stockhausiano ci verrà ancor più palesata allorchè c'incontreremo nella parte pratica di esso.

(Continua).

C. Somigli.

---

(1) Ed il Mancini con ragione osserva: " ma questa difficoltà gli verrà in parte scemata, se nel fare il detto esercizio *pianterà* bene la bocca, che la deve concepire. La bocca, nell'intraprendere la nota dev'essere appena aperta, giovando moltissimo per far uscire la voce nel principio con dolcezza, per poi graduatamente rinforzarla, con aprire la bocca sino a quel segno prescritto dall'arte " (Op. cit., pag. 151). E questa non è tecnica del *Canale d'attacco*? Sempre, s'intende, allo stato embrionale ed empirico.

VARIETÀ

L'ONESTÀ DI UN CONFERENZIERE (*)

Da una conferenza all'altra, a gloria ed onore della critica italiana! Da quella cioè del d'Atri, presa, forse, un po' troppo sul serio dall'amico Torrefranca, a questa che seguirà del Petrucci: da prendersi con quelle molle che si adoperavano nel medio evo per gli appestati, per non insozzarsi le mani di pus infettivo.

Da un plagio all'altro, ad onore e gloria, come sopra: da quello del sig. L. P., direttore di una Rassegna internazionale di musica e promettitore di un trattato di musicologia, a questo di un traduttore dei traduttori di epistolarî, di un conferenziere-*réclame*.

GUALTIERO PETRUCCI, *Il sentimento religioso nell'opera di R. Wagner*, 1908, pagine 32, con ritratto dell'autore. Costa centesimi sessanta.	MARCEL HÉBERT, *Le sentiment religieux dans l'œuvre de R. Wagner*, 1895, pagine 245, senza ritratto dell'autore. Costa franchi tre e cinquanta.
pag. 4. " Proprietà letteraria " (*sic!*)	Nulla.
Nulla.	pag. 3. Chapitre premier. L'idéal de R. Wagner.

(*) La " Rivista " ha, purtroppo, fatto una recensione lusinghiera della conferenza di cui si tratterà; la buona fede del Dott. O. C., maestro, ammirato e rispettato, di critica storica della musica, è stata sorpresa. Abbiamo perciò sentito ancor più vivo il dovere di denunciare e di protestare.

pag. 5. Comincia la conferenza così: L'artista in Wagner non è separato (!) dal filosofo: mai, infatti, egli cessa di preoccuparsi del senso della vita e di cercare una soluzione all'universale enigma; soluzione che procurava di rendere accessibile a tutti. Egli tentò di liberarla dalle formule astratte e di tradurla in un linguaggio artistico che tutti possono comprendere (Che bella *consecutio temporum* nei due periodi!)	pag. 4. L'artiste en Wagner est doublé d'un philosophe. Jamais, en effet, Wagner ne cessa de se préoccuper du sens de la vie et de chercher une solution à l'universelle énigme. Cette solution qu'il entrevoyait il crut de son devoir de la rendre accessible à tous. Il essaya de la dégager des formules abstraites et de la traduire en un langage artistique que chacun pût comprendre.

A questo punto il Petrucci ridiventa " originale ", la réclame all'epistolario da lui tradotto (davvero?) mancando, *et pour cause*, nel libro dell'Hébert. Ma il Petrucci incorpora nel testo la traduzione della lettera che l'Hebert mette in nota:

Nella lettera sulla Musica, che farà parte del III° volume dell'epistolario — da me (!) raccolto (?), tradotto (davvero?), illustrato ed edito da Angelo Solmi, di Milano, Wagner scrive: " La Musica è un linguaggio egualmente intelligibile a tutti gli uomini ed essa doveva essere la potenza conciliatrice, la lingua sovrana che, risolvendo le idee in sentimenti, offrisse un organo universale di ciò che l'intuito (*sic*) dell'artista ha di più intimo: organo d'una portata (!) senza limiti, sopratutto se l'espressione plastica della rappresentazione teatrale le dava (!) quella chiarezza che la pittura ha potuto solo fin qui reclamare come suo privilegio esclusivo.	La musique est une langue également intelligible à tous les hommes et elle devait être la puissance conciliatrice, la langue souveraine qui, résolvant les idées en sentiments, offrit un organe universel de ce que l'intuition de l'artiste a de plus intime: organe d'une portée sans limites surtout si l'expression plastique de la représentation théâtrale lui donnait cette clarté que la peinture a pu seule jusqu'ici réclamer comme son privilège exclusif.
Wagner non si dissimulava le difficoltà ecc.	Wagner ne se dissimulait point les difficultés etc.

Da questo punto in poi noterò soltanto le pagine e righe saccheggiate, riservandomi tuttavia di fare qualche confronto esilarante ed osservando che nel Petrucci non vi ha una sola

parola originale che serva, comunque, a rilegare insieme due periodi anche quando essi, nel volume dell'Hébert, siano a distanza di venti pagine.

Tutta la conferenza è insomma espunta brano per brano e tradotta alla meglio da quel volume.

	pag. 5, riga 1-4; 8-12; pag. 6, riga 1-2; pag. 7, riga 1-3; 5-21; pag. 8, 9, 10, riga 1-16.
Nulla.	pag. 21, chap. II. Art et philosophie. § 1, Art et Méthaphysique.
In un'appendice etc.	Dans un appendice etc. pag. 22 col brano:
Dimostrazioni filosofiche! Nozioni astratte! Ma chi dunque ne ha mai cercate nei drammi di Wagner? (Come è convinto il sig. Petrucci!) Nello studio di (*sic*) KUFFERATH su *Tristano e Isotta* questi si scaglia contro etc.	Des démonstrations philosophiques! Des notions abstraites! mais qui donc en a jamais cherché dans les drames de R. Wagner? [Quel regrettable malentendu!] Nous trouvons pareille méprise dans l'étude de M. KUFFERATH sur *Tristan et Iseult*; M. Kufferath s'élève contre ceux etc.

E il *malentendu* e le *méprise*? Ma *méprise* dovette sembrare troppo difficile da tradurre!

	pag. 23, riga 1-10.
Io protesto al pari di (*sic*) Kufferath.	pag. 24, riga 9. *Nous* protestons aussi hautement que M. Kufferath contro ceux etc.

Che uomo di fegato e come è personale il sig. Petrucci: *io* protesto!

	pag. 24. Ce serait confondre la musique avec la littérature, pag. 25, riga 1-7.

Il Petrucci non ha capito e non ha tradotto questa riga troppo " critica ".

La certezza in metafisica suppone sempre l'intervento istintivamente *voluto* o liberamente accettato di qualche sentimento profondo sotto forma di coscienza oscura primitiva.	pag. 25, riga 7-11: La certitude, en métaphysique, suppose toujours l'intervention instinctivement *subie* ou librement acceptée de quelque sentiment profond, forme de conscience obscure, primitive.

Come è intelligente quel *voluto* invece di subito! Quanta penetrazione psicologica!...

pag. 25, riga 1-11; pag. 26, riga 3-18,

ma il Petrucci salta il branetto

Impulsion, désir, tendance attrait: n'est-ce pas-là le monde émotionnel?

e traduce con un semplice " possederla "

" nous y rattacher, pour nous en pénétrer et pour en vivre ".

pag. 27, riga 1-11.

Ed ora un'altra filza di numeri senza commenti:

§ 2, Art et morale, pag. 28: 1-15; 29: 7-16. Cap. III, Jésus de Nazareth. § 1, Histoire de l'esquisse: pag. 37: 1-7; pag. 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45.

Il Petrucci, traduttore (?) dell'epistolario wagneriano, traduce... dal francese:

Tutto il mio affare è di scrivere un'opera per Parigi ".

Toute mon affaire, c'est d'écrire un opéra pour Paris (lettera a Liszt).

Ma è inutile continuare e d'altra parte la nausea ci vincerebbe. L'ultimo plagio è a pag. 217-18. Soltanto per mostrare come il Petrucci abbia inteso la traduzione del tedesco (e del tedesco di R. Wagner!) dell'epistolario, offro al lettore, senza commenti, il confronto di questi due brani.

Scrive il Petrucci a pag. 17:

In una lettera del 9 agosto indirizzata a Teodoro Uhling, *compresa nel II volume dell'Epistolario testè pubblicato* etc. etc.

Wagner dà i particolari più precisi sulla sua futura opera.

Il mio amico Liszt vuole ad ogni costo che io scriva un'opera per Parigi; ci sono andato e mi sono inteso con un poeta di fama. Debbo

Mon ami Liszt veut à toute force que j'écrive un opéra pour Paris; j'y suis allé et me suis entendu avec un poète en renom. Je dois

fornirgli lo schizzo completo per un poema di opera; egli lo comporrà in francese e si occuperà di farmi avere la commissione del (*sic*) Grand-Opéra. Attualmente, oltre al mio *Siegfried*, ho in testa due soggetti tragici e due comici, ma nessuno mi pare adatto alla scena francese. Ne ho un quinto, poco m'importa in quale lingua verrà al mondo: Gesù di Nazareth. Penso di offrire questo soggetto ai francesi e spero liberarmi così di tutto quest'affare perchè prevedo lo spavento (!!) che questo soggetto cagionerà al mio collaboratore etc.

lui fournir l'esquisse complète pour un poème d'opéra; il le composera en français et s'occupera de m'obtenir la commande du Grand-Opéra. Actuellement, outre mon *Siegfried*, j'ai en tête deux sujets tragiques et deux comiques, mais aucun d'eux ne me semble convenir à la scène française. J'en ai un cinquième, peu m'importe dans quelle langue il viendra au monde: Jésus de Nazareth. Je pense offrir ce sujet aux Français et j'éspère me débarrasser ainsi de toute cette affaire, car je pressens l'effroi que ce projet va causer à mon collaborateur etc.

È comico poi che vengano tralasciate le pagine 174 e 175 sul *Parsifal*, le quali sono capitali non solo per l'interpretazione di quel dramma, ma per la comprensione precisamente di quel sentimento religioso che è argomento della conferenza: tali le giudica, ad esempio, il Dauriac. Io, dunque, non ci metto nè sale nè pepe.

Si intende che i giornali, come lodarono a suo tempo questa onesta conferenza-*réclame*, detta in non so più quante città d'Italia, così lodarono e lodano le eleganti traduzioni dal tedesco del sig. Petrucci.

E giacchè siamo in regioni wagneriane, ricordiamo, ad affermare la continuità di pensiero e di metodo che vi ha nella critica italiana, una conferenza detta parecchi anni fa sull'interpretazione allegorica e sul sustrato metafisico del mito wagneriano dei *Nibelunghi*.

I veri protagonisti, disse quel critico, non sono Siegfried e Wotan, ma la spada di Siegfried e la lancia di Wotan, e dimostrò l'asserto con gran lusso di citazioni wagneriane e di raffronti. Un giornale commentò che il conferenziere in parola entrava, con questa sua originale interpretazione, nel novero dei critici più colti e più penetranti, e gli altri fecero coro.

Ma il vero protagonista..... della conferenza era Riccardo Wagner (vedi la medaglia commemorativa della prima rappresentazione di Bayreuth, con, nel verso, la spada e la lancia in-

crociate fra i nomi delle quattro giornate della " Tetralogia „) e per lui Georges Noufflard nel suo *Richard Wagner d'après lui-même.*

Ma Georges Noufflard non poteva protestare contro un tale... colpo di mano, essendo morto prima di compiere il terzo volume della sua paziente e delicata opera.

Marcel Hébert, se crede ne valga la pena, può invece protestare e per il furto della conferenza e per la traduzione della lettera.

Io consiglio poi a varî traduttori francesi dell'epistolario wagneriano di acquistare una copia dell'epistolario (come dire?) petrucciano. Deve essere molto interessante.

MERLINUS COCCAIUS.

RECENSIONI

Storia.

N. BENNATI, Quattro lettere inedite di Gaetano Donizetti e una lettera inedita di Giacomo Meyerbeer con note. — Ferrara, 1908, G. Zuffi.

Le quattro lettere del Donizetti hanno scarsa importanza, nè aggiungono particolari nuovi sulla carriera artistica del celebre maestro. Nella prima e nella terza si accenna al buon esito della *Parisina* e del *Conte d'Essex*; nella seconda è annunziata prossima la rappresentazione del *Roberto Devereux*; e nell'ultima troviamo ricordo della *Lucrezia Borgia* eseguita a Ferrara sotto il titolo di *Giovanna I di Napoli*.

La lettera di Meyerbeer poi è affatto insignificante.

Sono tutte dirette al maestro Angelo Lodi, ferrarese, che in patria godè buona fama di compositore nel genere sacro.

O. C.

F. CIPOLLINI, Appunti di storia e critica del melodramma. — Padova, 1908, Drucker.

Sulla questione delle origini l'A., che studia l'argomento dal lato letterario piuttosto che dal lato musicale, presenta alcuni appunti dei quali non sempre si giovarono gli storici dell'arte; ma nel suo lavoro risaltano deficienze enormi, che vanno sempre aumentando quanto più ci avviciniamo all'epoca nostra.

Ad appoggio di questa mia osservazione basterà che noti come l'A., dopo aver accennato alla *Dafne* del Rinuccini, passi all'*Andromeda* del Ferrari, trascurando affatto la creazione del melodramma moderno per merito del Monteverde, di cui non ricorda nemmeno il nome; e come poi, invece di dettagliare in

maniera ordinata l'evoluzione della musica teatrale, si dilunghi a parlare dei libretti allestiti dallo Zeno e dal Metastasio, dedicando a sbalzi poche linee solo agli ultimi grandi maestri dell'arte italiana.

Nè posso tacere il massimo guaio insito nel lavoro del sig. Cipollini: ciò che egli dice in fatto di arte e di storia musicale dimostra troppo evidentemente le sue scarse cognizioni in proposito, sicchè anche le citazioni, talvolta disparate, che appronta, riescono quasi sempre inefficaci. O. C.

Ferrara a Gerolamo Frescobaldi - 1908. — Ferrara, 1908, Stabilimento Tipo-Litografico Ferrarese.

Ultimo omaggio che il paese natale rende al grande organista, solennizzando il terzo centenario dalla prima pubblicazione di lui, comparisce questo splendido volume, in cui, per cura del sig. N. Bennati, sono raccolti scritti vari di musicisti illustri, italiani e stranieri, a ricordo dell'avvenimento.

Vi ho letto con vivissimo piacere un' infinità di notizie e di pensieri concernenti il maestro da commemorare, fra i quali è notevole per la storia dell'arte un articolo di F. S. Haberl, dedicato più specialmente e più competentemente alla vita ed alle opere di Gerolamo Frescobaldi. Altri appunti, abbastanza importanti per lo stesso riguardo, sono sparsi qua e là nel volume per la penna di molti valentuomini, e servono benissimo a mettere sotto luce meridiana il musicista del quale scarse notizie giunsero fino a noi, e del quale le composizioni geniali in maggior parte giacciono sempre *inutil pondo* nelle biblioteche pubbliche. O. C.

P. G. VALE, **La “ Schola cantorum „ del Duomo di Gemona ed i suoi Maestri.** — Gemona, 1908, G. Toso.

L'Autore, consultati l'Archivio Comunale e l'Archivio Arcipretale di Gemona, ha ristretto in brevi pagine notizie considerevoli per la storia musicale del suo paese, specialmente riguardo il tempo antico.

Sulle origini della *Schola cantorum* in Gemona è impossibile precisare una data; però in un inventario del 1401 si accenna ad un *Breviarium antiquissimum* e ad un *Graduale antiquum*, che si conservavano in *Sacristia*, fuori d'uso, forse perchè la loro notazione non era più conosciuta dai cantori; ciocchè lascia supporre che l'istituzione della *Schola* durava allora da molto tempo.

È noto, invece, il nome di un musicista, Sondone Pivatore, vivente nel 1272, all'epoca della costruzione dell'organo della chiesa di S. Maria, lavoro fatto da P. Giovanni Pertoldus da Cividale.

Fino dai primi anni del trecento poi sono ricordati i Graduali e gli Antifonarî che si possono ancora ammirare nel Duomo di Gemona; uno di essi è miniato da Frate Franceschino, scolaro di Giotto nel 1317; un altro, dono del Patriarca Bertrando, è ornato di belle e graziose iniziali, e degli stemmi del Patriarca, della provincia aquilejese e del comune di Gemona.

Altre note del trecento dimostrano l'esistenza fiorente della *Schola*; ma troviamo solo più tardi, pei secoli XVI e seguenti, maggiori dettagli riguardo i maestri che istruirono i cantori e diressero la musica sacra a Gemona. Fra essi meritano speciale menzione: Pre Pietro, buon compositore, che si avvicina per dolcezza e genialità allo stile di Josquin de Près; Frate Bonaventura Verillo Napoletano, che fondò l'archivio musicale del Duomo di Gemona, fornendolo della musica più eccellente dell'epoca; Giovanni Ferretti, autore di *Canzoni alla Napoletana*, molto apprezzate (Fétis) per un'originalità spiccata; e Madrisio Marsilio Casentini *admodum peritus in scientia musicali*, che scrisse pregievoli *Madrigali* e pezzi liturgici.

Verso la fine del secolo XVII entrò in chiesa l'orchestra, e così la *Schola cantorum*, perdendo, pel gusto corrotto, il favore che le sarebbe spettato, fu un po' trascurata. Essa tuttavia continuò a prestare l'opera sua nelle funzioni ecclesiastiche anche quando, nel principio del secolo scorso, cominciò e progredì miserevolmente la decadenza della musica sacra.

Altri appunti sull'arte musicale a Gemona riferisce l'Autore, al quale siamo lieti di tributare una giusta lode per l'opuscolo, denso di appunti interessanti, da lui pubblicato, ed esprimiamo l'augurio che, seguendo il suo esempio, altri studiosi della musica sacra si prendano la cura di compiere lavori consimili.

O. C.

M. BRENET, **Haydn.** — Paris, 1909, Alcan.

Michel Brenet, ben noto ai lettori della " Rivista Musicale Italiana „ per le sue importantissime ricerche sui liutisti francesi del cinquecento e del seicento, arricchisce con un eccellente libro su Haydn la collezione dei *Maîtres de la musique*, da lui stesso iniziata trattando del *principe della musica*, il Palestrina.

Oggi questa collezione, diretta da M. J. Chantavoine, è giunta al decimo volume, mentre sono in preparazione altre monografie su musicisti antichi e moderni, alle quali attendono i più valenti scrittori francesi d'arte musicale.

Del maestro, fecondissimo in ogni genere di composizione, al quale dobbiamo risalire per comprendere il sentimento finemente espressivo di una melodia fresca e pura, d'una originalità *sui generis*, e per trovare l'inizio più efficace dato alle forme stromentali moderne, M. Brenet ricorda le piccole vicende della vita, tutta dedicata all'arte; e poi, in speciali capitoli, ne studia le composizioni: opere teatrali, musica religiosa, oratorî e musica stromentale.

L'erudizione di M. Brenet in fatto d'arte musicale e l'accuratezza delle indagini da lui compiute investigando nella ricca bibliografia Haydina, fanno del presente lavoro il libro più autorevole per conoscere nella sua ampiezza il genio di Haydn e nel tempo stesso il miglior omaggio reso al grande musicista in occasione del prossimo centenario dalla sua morte.

O. C.

L. DE LA LAURENCIE, **Rameau.** Biographie critique illustrée de douze reproductions hors texte *(Les musiciens célèbres)*. Paris, H. Laurens.

I volumi di questa collezione hanno il pregio dell'eleganza e della spigliatezza. Vi manca, parmi, il concetto che coordini le singole monografie a formare la storia completa della musica moderna dalle origini della rinascenza occidentale; sicchè la serie finora pubblicata presenta una certa impronta di raccogliticcio, che però non offusca il merito della maggior parte dei lavori compresivi a scopo *d'enseignement et de vulgarisation*. Dovrebbe anche riguardare i musicisti che a buon diritto possono dirsi *celebri*. Del resto l'editore potrà facilmente riparare alla ristrettezza del quadro finora tracciato coll'ammettere nella collezione studî biografico-critici sui grandi maestri antichi che maggiormente contribuirono alla creazione dell'arte attuale.

Di Rameau si sono occupate in questi ultimi anni varie Riviste musicali di Francia ed anche d'Italia (cfr. la " Rivista musicale Italiana " del 1902-03) su qualche dettaglio della sua vita o sulla portata dell'opera sua di musicista teorico e pratico; oggi M^r^ de la Laurencie condensa in piccolo volume le notizie disperse, in modo da ricomporre intera la figura del celebre maestro. E vi è riuscito benissimo; alla biografia di Rameau

succede l'esposizione semplice ma evidente, della sua teoria musicale e dell'estetica di cui si valse il compositore di una musica apprezzata anche al giorno d'oggi per le sue qualità di chiarezza, di concisione e di espressione.

L'Autore conchiude: Rameau " fut un artiste complet. Sorte " de *deus bifrons*, à la fois philosophe et musicien, homme de " pensée et homme d'imagination, Rameau retire de ce double " caractère un'originalité exceptionnelle. Il sait ce qu'il fait et " pourquoi il le fait; il se crée un style personnel, homogène, " une manière pleine de force et de charme, et où passe discrè- " tement je ne sais quelle mélancolie. Mais, en même temps, et " ceci nous semble susceptible d'expliquer comment on le traita " tour à tour d'attardé réactionnaire et d'audacieux novateur, " ce dieu au double visage regarde d'un côté le passé et de " l'autre l'avenir. Du côté de l'opéra, c'est le passé qu'il fixe, " sans vouloir ou sans pouvoir en détourner les yeux. Fidèle à " la conception de l'opéra aristocratique, mythologique et galant " du XVII^{e} siècle et de l'époque de la Régence, il élève jusqu'à " l'apogée le genre cultivé par ses devanciers. En lui, se ras- " semblent comme en un faisceau triomphal les énergies de " l'ancienne musique dramatique française. De ce côté là, Ra- " meau se laisse dépasser par son temps, car d'autres idées ont " surgi qui cheminent irrésistiblement, emportant l'estétique de " la tragédie lyrique vers un idéal plus élargi ..... L'astre de " Gluck ne va pas tarder à se lever, et éclipsera le vieil opéra " français. Tout au contraire, Rameau musicien et symphoniste " régarde l'avenir; il laisse entrevoir des possibilités, il découvre " de vastes horizons, et les nobles effigies qu'il frappe dans " l'inaltérable métal de sa musique représentent les ancêtres " des glorieux ouvrages qui, à la fin du siècle, jetteront un " éclat sans pareil ".

In fine si trovano l'elenco delle opere di Rameau e la bibliografia che lo concerne. O. C.

ROMAIN ROLLAND, **Musiciens d'autrefois.** — **Paris, 1908, Librairie Hachette et C^{ie}.**

Il libro contiene, preceduti da un discorso sull'importanza della Musica nella storia generale, cinque studi che si riferiscono tutti allo svolgimento storico del melodramma. Il primo studio tratta delle forme rappresentative musicali precorritrici dell'opera (le *Sacre Rappresentazioni*, i *Misteri*, i *Maggi*, le *Pastorali*); il secondo tratta dell'*Orfeo* di Luigi Rossi (la prima *opera*

eseguita a Parigi); il terzo tratta di Lully; il quarto di Gluck e il quinto di Grétry. Il libro si chiude con un breve *ritratto* di Mozart, studiato particolarmente nelle sue lettere; un breve *ritratto* col quale il Rolland annuncia uno studio ampio e completo sul grande musicista di Salzbourg.

Tutti cotesti studi hanno tre grandi qualità: il fondamento di una conoscenza storica ampissima e profonda, una mirabile chiarezza di esposizione, e una bella e franca sicurezza di giudizi.

Già con la *Histoire de l'Opéra en Europe* il Rolland aveva dimostrato la sua profonda e larga conoscenza dello svolgimento storico della musica di teatro: ora, con questi studi, egli aggiunge alla sua opera insigne alcuni capitoli che la allargano e la continuano degnamente.

Il più importante studio del volume è, secondo me, quello su Lully: non solo perchè le opere del fiorentino vi sono studiate e analizzate in ogni loro elemento costitutivo con tale acutezza e profondità di penetrazione quale nessun critico lullysta aveva ancor saputo raggiungere, ma sì perchè vi sono dimostrate, nel modo più chiaro e evidente, le ragioni storiche dell'opera del Lully, e la sua relazione con l'arte tragica del suo tempo, e le influenze che essa potè esercitare sulle posteriori opere del teatro francese, sì per quel che riguarda la concezione dell'opera musicale, sì per quel che riguarda la sua esecuzione.

Nello studio " sulla prima *opera* eseguita a Parigi " il Rolland rischiara di una luce nuova e maggiore quel periodo della storia dell'*opera in musica* che corre dal 1620 al 1660, e proclama altamente il genio musicale di quel Luigi Rossi di cui l'*Orfeo* (rappresentato per la prima volta a Parigi, al Palais-Royal, il 2 marzo del 1647), dopo aver tratto all'entusiasmo quanti lo poterono udire quando fu eseguito alla Corte di Francia, cadde ben presto nel più profondo e ingiusto e immeritato oblio.

Lo studio meno importante del libro mi pare quello sull'" *Opéra avant l'Opéra* ". Il Rolland vi esprime dei giudizi fondati e acuti e giustissimi sul valore e il significato e l'influenza delle prime forme di rappresentazione popolare (delle *Sacre Rappresentazioni* e dei *Maggi* e delle *Pastorali*) e si giova giustamente della monumentale opera del D'Ancona, sulle *Origini del teatro italiano*, che egli dimostra di avere attentamente studiato, e che egli ricorda assai spesso con rispetto ed ammirazione: ma egli avrebbe dovuto, secondo me, trattare più ampiamente del *Mistero* propriamente detto, della sua im-

portanza, del suo valore musicale: chè se il *Mistero* non ebbe sullo svolgimento storico del teatro musicale la influenza che avrebbe potuto avere (e magari l'avesse avuta!), fu pur tuttavia una forma di arte drammatica musicale assai più pura e potentemente espressiva della *Sacra Rappresentazione* fiorentina, direttamente derivata dalla *lauda* umbra.

Nella *Introduzione* al libro, il Rolland, ho già detto, tratta della importanza della Musica nella storia generale. Ne tratta, non occorre dirlo, con grande acutezza, ed afferma e sostiene la necessità di studiare anche la espressione musicale per intendere completamente la vita di un popolo nella storia. Della quale *necessità* è tempo che incomincino a persuadersi tutti quei critici e quegli storici che scrivendo le loro opere non considerano fra le espressioni dell'anima di un popolo che la poesia, la arti plastiche e le arti figurative. I. P.

K. BRANDT - H. CHEMIN-PETIT, **Chöre zum "Herakles„ des Euripides.** — Berlin, Chr. Fried. Vieweg.

Ho provato, anzi tutto, un vero godimento nel leggere la traduzione metrica, che il Prof. Carlo Brandt ne ha data, di questi cori per l'*Eracle* di Euripide. E quanto più io m'inoltrava nella magnifica e vera e umana poesia di questi canti, tanto più lo spirito era preso dalla bellezza ideale e dalla potenza della forma tutta nuova e ridente di freschezza, negli antichi metri greci risolti dal traduttore nella lingua tedesca.

Con una simile preparazione il compositore della musica, il sig. Hans Chemin-Petit, ha potuto conservar meglio, e qualche volta assolutamente bene, a questi cori il carattere dell'antica musica greca. A questo fine, anzi, egli s'è servito di quando in quando di motivi tolti da melodie antiche. E tanto nelle singole parti che nel complesso, egli s'è sforzato di raggiungere quell'efficacia che emana dall'ordine, dalla semplicità, dalla concatenazione delle parti, dal corrispondersi dell'una coll'altra e dal saper principalmente trasfondere, nell'antico procedimento e nell'antica squisitezza dell'espressione, la vitalità, la pulsazione del sentimento moderno. Egli è così che io plaudo volentieri ai tentativi di ricomposizione di arte antica, quando essi siano fatti con intelligenza e carattere, e magari con genio (ma questo non è il caso), e col lavoro e il sentimento delle anime nuove.

L. Th.

H. BUELOW, Briefe: VII. Band. Höhepunkt und Ende. 1886-1894 (Herausgegeben von Marie von Bülow). — Leipzig, 1908, Breitkopf und Härtel.

Chi può dire la quantità insolita di notizie, di rivelazioni, di così strani modi di essere dell'uomo e dell'artista, di pensieri d'ogni ordine — artistico, intellettuale, morale — che sia contenuta in queste lettere?

Altra volta io osservai che in questa pubblicazione è una messe utilissima e feconda di documenti atti a stabilire — dopo una serena valutazione — l'entità e l'importanza di un periodo storico, che rimarrà fra i più interessanti nell'arte della musica, nel teatro e nella sala dei concerti. Questo in prima linea: poichè anche attraverso a quel tanto di squilibrato, di esagerato e turbolento, che andava macchinando nella sua mente il povero Bülow, vi è così gran parte di reale, di buono, di vero, che riescirà certo a fare gran luce e a tratteggiare un mondo di relazioni le quali hanno schizzata, ma forse non ancora ben stabilita, l'importanza di un'epoca, la specie di certi ingegni, il successo definitivo di certe tendenze di arte. Vi è poscia, in questi documenti, la parte soggettiva, che può essere apprezzata in modo diverso, ma che non di meno è la rivelatrice dell'anima d'un uomo e d'un artista, e in quanto a questo, saran tutti, o molti certamente, coloro che le leggono, i quali dovranno convenire che nel movimento musicale tedesco degli anni recenti spetta al Bülow una parte notevole.

In questo volume c'è ancora la storia degli ultimi giorni di vita del Bülow, in parte descritta nelle lettere della vedova, Maria de Bülow, in parte da essa narrata. L. TH.

H. LEICHTENTRITT, Geschichte der Mottette. — Leipzig, 1908, Breitkopf und Härtel.

Chi pensasse al còmpito, certamente poco grato, di dover scrivere la storia di una composizione così semplice e breve, quale è quella del mottetto — più piccola ancora e limitata di quella del *lied* o della canzone — dovrebbe ancora — per relazione in termini — pensare al còmpito poco grato di chi ne deve parlare. Ma l'ingratitudine del lavoro viene temperata, sminuita e trasformata in vero piacere dall'ordine, dal progresso, dalla prospettiva di un tutto organico in continua formazione, che conferisce a tal genere di studi un'attrattiva tutt'affatto peculiare.

Io so bene di quale interesse sia, così, suscettibile una di queste

forme, ingenue e all'apparenza insignificanti, nei primi saggi di musica polifonica francese del secolo XII, che sono ancora i primi esempi del mottetto; ma so ben anche qual sia il godimento, che lo storico e il critico si procura nella lunga via che lo separa da questo punto sino all'epoca moderna, quella posteriore a Bach, in cui egli troverà compensata la sua voglia di conquistare una verità. E la verità, in questo caso, è che la forma del mottetto è così stabile come nessun'altra: stabile nella costruzione come nello spirito che la regge.

Il Leichtentritt ci presenta un lavoro che è una vera disquisizione storica e scientifica intorno alla forma del mottetto, eccellentemente documentata e condotta con ordine mirabile, dalle prime investigazioni sul mottetto primitivo al passaggio meno geniale, ma più colto, delle scuole olandesi, e allo stile più sciolto delle scuole italiane, e a quello più denso e concettoso delle esperimentazioni germaniche ed inglesi.

Così il Leichtentritt ha riempito, con grande valore di storico e di erudito, una lacuna rimasta insieme a tante altre ne' nostri studi, passando sulle difficoltà, agguerrito da conoscenza vera delle fonti, come si vede dalla documentazione e dalla esemplificazione, che riccamente si diffonde per questo scritto eccellente.

L. Th.

E. DUNCAN, **A History of Music.** — London, The Vincent Music Company, Ltd.

Prendiamo questo manualetto colle intenzioni con cui è stato compilato da uno scrittore, che ha dato altrimenti prove di sapere comporre lavori di polso. Inteso quasi totalmente come un lessico, questo piccolo scritto non ha pretese. Esso non deve servire che quale un riassunto di fatti e di date principali; e la sincera intenzione, così onestamente adempiuta, lascia sorvolare sopra disattenzioni e inavvertenze inevitabili, e fors'anche previste, in un lavoro progettato così. L. Th.

J. ALVAREZ, **Origenes de la musica argentina.** — (Rosario ?) 1908.

L'autore, riproducendo vari esempi, notevoli talora pel sapore esotico, della musica argentina odierna, studia quale influenza ebbero ad esercitare per creare quest'arte, che si può considerare quale una ramificazione, in senso molto semplificato, dell'arte nostra, le melodie originali dei popoli conquistati e le melodie importate nell'America del Sud dagli invasori europei.

Un capitolo, che non è fra i meno importanti, riguarda la musica degli schiavi africani, nella quale spicca come qualità caratteristica la stranezza del ritmo.

In appendice l'Autore trascrive l'*Himno Entre-riano* e una Cancion araucana per canto e pianoforte, *El crudo Tucumano*, *Jaravi*, *Cancion patriotica* e Minuet federal per pianoforte, e *El Caramba* per chitarra. O. C.

Critica.

CH. VAN DEN BORREN, **L'œuvre dramatique de César Franck "Hulda" et "Ghiselle".** — Bruxelles, Schott; Paris, Fischbacher, 1907.

Per i suoi oratorî, i suoi poemi sinfonici e la sua musica da camera César Franck è annoverato fra i più famosi compositori del secolo scorso. Maestro venerato dei musicisti francesi moderni, il Belgio lo considera come "*le père de la jeune école à venir*". Sono meno conosciute le sue opere drammatiche; ma oggi Mr Van den Borren parla con dotta eloquenza in un grosso volume su questo argomento, e, analizzando dettagliatamente i pregi dei due melodrammi, *Hulda* e *Ghiselle*, scritti dal Franck, richiama i musicisti ad apprezzare meritamente, anche sotto il punto di vista della musica teatrale, il genio veramente completo del grande compositore.

Il libro di Mr Van den Borren è ispirato a concetti estetici e critici di gusto finissimo; ne raccomando la lettura ai cultori italiani dell'arte musicale in questi momenti di sconforto in cui alla musica nostra, coll'abbandono delle tradizioni antiche, viene a mancare ogni indirizzo. O. C.

M. STEINITZER, **Musikalische Strafpredigten.** — München, 1908. — ("Lettere aperte" di un vecchio villanzone).

In due parti: Piccole prediche a piccoli uomini e Grandi prediche a grandi uomini.

L'A. imprende a sferzare, con una violenza brutale di *humour* che è tutta tedesca, le piccole e le grandi vanità, le piccole e le grandi ignoranze e tutte le ambizioni, che sono sempre grandi. È un libro di forza e di sincerità e però, talora, anche di ingiustizia: verso di noi Latini, ad esempio. Ma le buone qualità e

forme in[illegible] di m[illegible] i pr[illegible] m[illegible] l[illegible] [illegible] per chi sappia gustare [illegible] al suono delle su[illegible] [illegible] che si [illegible] sarcastiche e dense di *humour*; [illegible] essi siano [illegible] chiare, e che i nomi dei piccoli e grandi uomini, grottesche marionette fra le dita diaboliche dell'A., siano molto trasparenti, per i tedeschi almeno. E può darsi che il libro sia [illegible]. Il libro è alla sua seconda edizione: può essere una riprova del suo carattere in tutto tedesco.

F. T.

Estetica.

J. GODDARD, **The rise of music.** — London, William Reeves.

A illustrare il progresso della musica si può arrivare per molte vie. L'autore di questo libro ha scelto quella più diretta dell'analisi periodica degli elementi musicali, in quanto essi siano mezzi per l'espressione di un ideale artistico. Ed è così che movendo dai primordi di quest'arte e attraversandone le varie evoluzioni, l'autore giunge a spiegarsi la situazione dell'arte rimpetto allo spirito moderno, che l'ha sospinta per vie ad esso adeguate.

Nel libro del Goddard è notevole la conoscenza della potenzialità virtuale ed evolutiva degli elementi musicali, i quali costituiscono così il terreno su cui egli svolge una dissertazione artistica di pregio non comune.

L. TH.

Opere teoriche.

D. DE LANGE, **Exposé d'une théorie de la musique.** — Paris, 1908, Fischbacher.

Ho riscontrato in questo libro qualche deduzione che non corre a filo di logica, qualche errore sulle leggi incontestabili dell'acustica musicale, un po' di disinvoltura nel trattare la teoria e la storia dell'arte antica, tanto più appariscente in un autore del paese dove furono pubblicati i lavori magistrali del Gevaert, e troppa franchezza nell'ammettere per dimostrato ciò che resterebbe da dimostrare.

Ciò malgrado le idee di M^r De Lange s'impongono per l'originalità, e in ogni modo sono da apprezzare come risultato dell'esperienza che egli, direttore del Conservatorio di Amsterdam, trasse dalla lunghissima carriera che dedicò all' insegnamento teorico dell'arte musicale.

Circa il concetto fondamentale su cui M^r De Lange costruisce la sua teoria della musica dirò che è il tentativo ardito di utilizzare quei suoni armonici, specialmente il 7° $\left(\frac{7}{4}\right)$, che finora furono considerati possibili forse come suoni melodici, ma affatto inconciliabili col sistema armonico moderno. O. C.

O. ISORE, **La musique au Brevet supérieur.** — Paris, Delagrave.

La spiegazione della teoria musicale è semplice, anche troppo, e chiara; — a mio avviso, però, i quesiti annessi in fine d'ogni capitolo, potrebbero essere soppressi con vantaggio, perchè talvolta sono puerili e non di rado oziosi.

Trovai nel libro un errore che si ripete con frequenza in molti trattati francesi del genere e che consiste nell'ammettere che il tono si divide perfettamente in nove commi. Ciò non è vero, e in ogni caso convien distinguere fra tono maggiore $\left(\frac{9}{8}\right)$ e tono minore $\left(\frac{10}{9}\right)$, nei quali l'alterazione cromatica agisce con intervalli diversi. Tale errore non avverrebbe se come base della teoria musicale si studiasse la scala naturale: questa, mi pare, è la nozione più elementare da esigere per un *brevetto superiore.*

Nella seconda parte del volumetto l'A. ha raccolto svariati esempi di dettatura musicale, perfettamente adatti, per la loro facile interpretazione, a questo utilissimo e troppo trascurato esercizio. O. C.

X. PERREAU, **La pluralité des modes et la théorie générale de la musique.** — Paris, 1908, Fischbacher.

Nella persuasione che la nostra scala tipica, pur trasformata in varî modi e spostata su varie toniche, abbia esaurito ogni possibile combinazione melodica e armonica, l'autore cerca di aprire nuove vie all'arte musicale fondando una teoria col sottilizzare sui suoni di combinazione e sull' incontro degli armonici nei diversi intervalli dei suoni.

Il lavoro è seriamente pensato e condotto con profonda eru-

dizione, sebbene qualche punto non riesca a prima vista facilmente intelligibile.

Si potrebbe certamente obbiettare al metodo dell'autore che facendo l'accessorio pari al principale, come si arriva a trovare impuro l'accordo perfetto perchè in esso s'incontrano gli armonici 15° della tonica, 3° della terza e 5° della quinta che fanno risuonare la settima maggiore del fondamentale, così si potrebbe anche stabilire la conclusione stranissima che qualunque suono, che non sia semplice o ricco solo dei primi cinque armonici, è impuro e disadatto alla musica perchè vi entrano armonici non consonanti, anzi estranei al nostro sistema, quando invece si sa che nei suoni complessi gli armonici, consonanti e non consonanti, costituiscono i diversi timbri, così utili alla tavolozza orchestrale.

Il metodo dunque è pericoloso; — l'autore, lo ripeto, ne usa con grande acume e ne deduce conseguenze di molto rilievo, degnissime della considerazione dei compositori, oggidì più che mai bramosi di novità.

Per ora dò l'annunzio del libro, nella speranza di poterne fare la recensione fra qualche mese, se avrò il tempo opportuno di studiarlo con la profonda attenzione che merita. O. C.

ST. KREHL, **Kontrapunkt, die Lehre von der selbständigen Stimmführung.** — Leipzig, 1908, G. J. Göschen.

— **Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt.** — Ibid., Id.

Questo semplice trattato, composto con molta cura e con una visione chiara e moderna degli scopi del contrappunto, offre il vantaggio di guidare l'allievo alla composizione del canone e della musica polifonica, senza troppo curarsi dei soliti esercizi sistematici, che ne sono creduti comunemente la preparazione necessaria; o, per lo meno, dando a questi esercizi un contenuto ed un aspetto meno ortodosso e molto più libero. Io, se devo dire la mia opinione, approvo questo sistema, sopratutto quando lo vedo ben praticato nel volume degli esempi, il quale contiene ancora una buona raccolta di temi. L. Th.

KARL PIEPER, **Aufgabenbuch für die Harmonielehre.** — Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

S'intende che tutti questi esempi e temi, in parte risoluti già, in parte da risolversi, e, secondo il mio parere, preferibilmente al pianoforte, molto più liberamente e cantabilmente di quello

che faccia o intenda il sig. Pieper, presuppongono un metodo, un trattato d'armonia. Il quale dovrebbe poi contenere ancora una opportuna indicazione dell'indole dell'antico canto chiesastico, in quanto egli possa portare una veste armonica che gli si confaccia, ed una qualsiasi elementare nozione delle forme musicali, affinchè l'allievo abbia ad orientarsi nelle analisi delle medesime, che l'autore espone nell'appendice della sua raccolta.

L. TH.

Strumentazione.

M^me A. TASSET, La Main et l'Ame au Piano. — Paris, Delagrave.

In queste pagine stanno raccolti gl'insegnamenti del Professore alsaziano Schiffmacher (1827-1888), diretti a svelare ai pianisti " une technique originale et des procédés mécaniques intelligents par lesquels les exécutions deviennent poétiques et colorées, grâce aux qualités variées du son rendu plastique ". Riflettono dunque l'azione della mano sui tasti, mentre nella musica sono usati segni speciali, sia per accentare secondo il loro carattere le note della melodia, sia per distinguere con giuste legature le frasi che la compongono.

Il volume che M^me Tasset consacra alla memoria del suo maestro, è corredato da svariatissimi esempî che chiariscono il metodo da lui immaginato allo scopo di ottenere il massimo effetto dal pianoforte coi mezzi consentiti dallo stromento.

Da parte mia credo che gioverebbe accettare in gran parte, almeno per le opere dell'arte *modernissima*, il sistema di notazione adottata dal Prof. Schiffmacher: in modo semplicissimo esso dimostra a colpo d'occhio il significato della composizione musicale, spesso difficilmente intelligibile senza un po' di studio.

O. C.

Ricerche scientifiche.

W. IRING, Die reine Stimmung in der Musik. — Leipzig, 1908, Gebrüder Reinecke.

Questo libro tratta della intonazione pura nella musica, la quale non può essere determinata nè percepita che dalla esattezza del calcolo e da una serie continua di rapporti matematici.

E qui l'autore ha cercato di semplificare le operazioni di calcolo, rendendo così più facile l'uso di una grafia musicale razionale, che non può essere concepita e altrimenti giustificata se non dalla misurazione delle note o dalla loro riduzione in quantità vibratorie.

Così, in questo libro, è esplicata una teoria positiva sul calcolo dei rapporti, che stabiliscono non solo le varie entità sonore, ma anche tutte le relazioni che si vengono formando fra suono e suono, a seconda delle distanze e delle combinazioni. È perciò evidente che, senza la giustezza di queste operazioni di calcolo, non è praticamente possibile rendersi conto della giusta intonazione nella musica, per determinare la quale è ovvio che noi non ci possiamo affidare alla sola percezione dell'udito.

L. TH.

Musica sacra.

G. SINGENBERGER, **Metodo teorico-pratico per armonio come strumento liturgico.** — Ratisbona, F. Pustet.

Il metodo, che è alla 5ª edizione, si propone di offrire agli studiosi quanto occorre per le funzioni ecclesiastiche, ed è diviso in due parti: la prima, *teoretica*, la quale espone tutta la teoria musicale elementare e quel po' che si riferisce veramente alla tecnica speciale dello strumento; la seconda, *pratica*, che è la più importante e consta di 300 composizioni di varia dimensione, tolte dai migliori autori e tutte adatte al servizio liturgico. Termina l'opera un'appendice cogli accompagnamenti gregoriani dei responsori, salmi, inni, prescrizioni ecclesiastiche, ecc.

Anche in questa opera — come nella gran parte dei metodi per armonio che gli editori mettono oggidì in commercio — la parte meno razionale è la prima, *teoretica*, che pur dovrebbe essere quella che a queste collezioni di pezzi e cadenze assegna il titolo di *Metodo*.

Ed il difetto è il solito, di includere cioè in questi metodi gli elementi primi della teoria e peggio ancora della tecnica delle dita.

Questi elementi, che incominciano proprio dal nome delle note e dagli esercizi sulle cinque note e non vanno gran che in là.

o sono superflui se l'allievo possiede già quelle nozioni di meccanismo necessarie in chi voglia accingersi allo studio dell'armonio, o sono insufficienti a formare anche un modestissimo esecutore e soprattutto a prepararlo ad eseguire i pezzi assai difficili che troverà nella seconda parte del metodo: in entrambi i casi questi esercizi teoretici sono inutili.

La parte veramente metodica, didattica, che si riferisce all'armonio, inteso nelle sue carattetistiche peculiari (e cioè: movimento dei pedali soli od uniti al registro, *espressione*, colorito, registri e registrazione), teoricamente non può occupare se non poche paginette, e dovrebbe invece avere una maggiore applicazione negli esercizi pratici relativi: questi esercizi invece l'autore riduce a tre pagine, lasciando tutta la parte seconda del metodo — la raccolta dei pezzi in tutte le tonalità — senza indicazioni dinamiche speciali, così come nei soliti *albums* per armonio che troviamo in commercio.

Ma della inutilità e poca razionalità di questi incompleti ed inorganici raggruppamenti di elementi teorici e tecnici ci testimonia ampiamente l'autore stesso a pagina 110 di questo metodo, dove, dopo avere già presentato all'allievo una quarantina di pagine di pezzi assai difficili di classici autori, è obbligato a commentare un pezzo nel quale interviene il doppio diesis ed a spiegare come " il segno × innalza di due mezzi toni; la nota si chiama *fa doppio diesis* e corrisponde al tasto del *sol* "...

Inutili questi metodi plasmati sulla solita vieta falsariga, specialmente se fatti da chi, come l'autore, possiede un nome illustre in arte, e potrebbe invece offrire al mondo musicale qualche opera teoretica più solida, più pensata e più originale.

D. S.

D. A. MOCQUEREAU, **Le Nombre Musical grégorien ou Rythmique grégorienne**. Tome I. — Desclée & C.

Contrariamente a quanto si potrebbe credere, riferendosi alle animate discussioni sul ritmo che in questi ultimi anni hanno diviso i cultori del canto gregoriano, ed agli attacchi precisi fatti alle teorie ritmiche della Paléographie Musicale ed a Dom Mocquereau in ispecial modo, il libro non ha intonazione polemica, ma solo vuole essere una esposizione rigorosamente scientifica e completa di tutta la materia ritmica, e sotto una forma che si propone di renderla specialmente adatto all'insegnamento.

Dobbiamo però dire che a noi non pare che quest'ultimo scopo sia stato pienamente raggiunto nel senso che questo suo lavoro ci appare assai più utile agli studiosi ed a coloro che già conoscono la materia, che non agli scolari per i quali è necessario un insegnamento ancora più pratico e meno dottrinale.

In sostanza, però, il libro viene ad essere una magnifica, calma ed ordinata risposta a tutte le obbiezioni precedenti; e l'implicito intento di confutazione di tutta la magnifica esposizione si appalesa nettamente là dove l'autore, citando un articolo di M. Bennett, raccomanda di voler " faire abstraction des sug- " gestions des langues germaniques. L'habitude de la pronon- " ciation intense, soit des syllabes accentuées dans les mots, soit " des temps forts dans les vers, conduit les savants modernes à " transporter inconsciemment dans leurs théories sur les langues " anciennes les faits de leur parler quotidien. Il doivent donc " tout d'abord se dépouiller du préjugé créé par l'usage ", dove evidentemente l'autore mira a ritorcere contro gli stessi avversari l'accusa mossa alla scuola benedettina, di voler forzare la lingua latina ed indirettamente il gregoriano all'accentuazione ritmica della lingua francese...

Contrariamente a quanto succede negli altri metodi, l'autore studia subito, nella prima parte, il ritmo in sè stesso, indipendentemente dalla melodia e dal testo liturgico. Nella seconda parte applica alla melodia le conoscenze ritmiche, diremo così, astratte, ma complete ed organiche già acquisite: in altro volume promesso l'autore parlerà della melodia coll'aggiunta del testo liturgico, della psalmodia ed innodia, ed infine dell'accompagnamento.

Ed è in questa ultima parte che, si riferisce alla successione degli accordi, che noi vedremo se, come conclusione, l'autore sarà riescito a fissare il ritmo in forma chiara e precisa, e tale da troncare definitivamente le discussioni che a questo riguardo hanno sinora tenuto diviso il campo musicale. D. S.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. XXI Jahrgang 1908. — Regensburg, Pustet.

La 21ª annata di questo ottimo annuario, che sinora aveva visto la luce per cura del Dott. Haberl, esce in veste ancora più splendida per opera del Dott. Carlo Weinmann, il benemerito e noto autore della *Geschichte der Kirchenmusik*.

Il libro è come prima diviso in quattro parti: le prime due, che contengono *dissertazioni* di carattere scientifico-liturgico,

e *piccole contribuzioni* dei Dott.[1] Matthias, P. Wagner, Wolf, Kurth, Holler, ecc., sono veramente poderose per ampiezza e profondità di trattazione.

Nella terza e quarta parte vengono accuratamente passati in rivista libri, scritti e composizioni musicali di autori tedeschi, venendo per tal modo a costituire un magnifico corollario di quella manifestazione artistica tedesca contemporanea che può da sola dare materia di studio a Riviste così importanti e scientifiche. D. S.

Wagneriana.

O. NEITZEL, **Richard Wagners Opern in Text, Musik und Scene erläutert.** Vierte Aufl. — Stuttgart und Berlin, 1908, J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

Ho apprezzato da tempo l'opera d'artista e di critico del Neitzel, e se vi ha cosa che dispiaccia, è che essa non sia conosciuta in Italia. Il Neitzel non è di quelli che si immaginano cosa utile e perciò si accontentano di apprestare una guida, diremo così, meccanica per le opere dell'uno o dell'altro compositore. Il suo lavoro è piuttosto connesso con quello del suo collega Kretzschmar, il quale ci ha dato, come ognun sa, una splendida serie di lavori critici sui capolavori della musica istrumentale ed orchestrale. È così che un uomo versato nelle discipline tecniche della musica, nella varia significazione de' suoi elementi e delle sue forme, può darci dei saggi critici di grandissimo valore, come sono i presenti, i quali riflettono le opere del Wagner dal *Rienzi* al *Parsifal.* L. Th.

Musica.

G. BAS, **Repertorio di melodie gregoriane** trascritte ed accompagnate con organo od armonio. — Roma, Desclée.

Le melodie sono tratte dalle edizioni vaticane e sono le parti variabili di alcune messe del *Commune Sanctorum.*

L'armonizzazione è specialmente interessante per la disposizione ritmica degli accordi di *moto* e di *posa*: la quale disposizione, qui, data la natura piuttosto ricca di neumi dei canti

scelti, è abilmente trattata in massima da non offrire (contrariamente a quanto potrebbe succedere con inni e melodie sillabiche e ritmate) quasi nessun punto di discussione agli avversarî della scuola benedettina, nella quale il Bas è valoroso militante.

Queste armonizzazioni sono anche ben fatte ed interessanti dal punto di vista puramente armonico e tonale, benchè in questi generi di lavori la scelta degli accordi soprattutto voglia significare movimento e ritmo di melodia. D. S.

A. GUILMANT, **Archives des maîtres de l'orgue des XVI, XVII et XVIII siècles**.

La 12ª annata di questa monumentale raccolta, alla quale il Guilmaut attende con zelo ed entusiasmo giovanile, è dedicata esclusivamente alla pubblicazione del primo e secondo libro di organo di Nicola Lebègue (1630-1702), che fu clavicembalista ed organista apprezzatissimo ai suoi tempi e maestro di Francesco Dagincourt, di Pitais e di Nicola de Grigny, del quale il Guilmaut già pubblicò le opere in questa medesima raccolta.

Lo stile di Lebègue risente ancora dell'influenza del clavicembalo, comune in tutti i maestri dell'epoca: ma in esso la fuga *tonale*, che nelle opere del nostro Frescobaldi già aveva trovato il suo alfabeto, si riafferma decisamente, per quanto in forma assai più monocorde e meno interessante.

Andrea Pirro inserisce nel 2° volume di questa dodicesima annata una sua notizia biografica pregevolissima e ricca di interessanti particolari relativi all'epoca. D. S.

Varia.

B. SLATER, **The Salvation Army Dictionary of Music**. — The Salvation Army Book Department.

Questo dizionario non contiene che i termini più comuni che si sogliono trovare nei libri e nelle composizioni musicali. Per quanto limitato ad una scelta di casi che riguardano bisogni speciali degli addetti all'*Esercito della salute*, non si creda che il carattere ed il trattamento degli articoli sia inferiore ai propositi ed alle esigenze del musicista di professione. Chè anzi

questo libro, in alcuni punti sviluppato secondo le necessità, espone di regola una materia condensata con molto criterio quanto a sostanza e distribuzione. L. TH.

MAX HESSES, **Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1909.** — Leipzig, Max Hesses Verlag.

Sono due volumetti: il primo è un vero e proprio calendario-agenda che reca, oltre le pagine bianche da scriverci sopra, una sessantina di pagine di avvisi commerciali, e, per ciascun giorno dell'anno, tre o quattro ricordi storici della nascita o della morte di illustri musicisti; il secondo volumetto è un utilissimo annuario che reca la lista delle opere di concerto eseguite in Germania durante l'anno passato (quanta musica! anche troppa; certo però non è confortante il confronto che noi possiamo fare con l'Italia, dove invece la musica di concerto che si eseguisce è sempre troppo poca), e reca il catalogo dei giornali e delle riviste musicali che si stampano in Europa e in America (un catalogo nel quale sono delle lacune assai gravi: per esempio, fra i giornali musicali francesi non è menzionato il " Mercure Musical " e " Comœdia "), e reca delle indicazioni più o meno numerose ed esatte sulla vita musicale delle principali città della Germania, Austria, Svizzera, Svezia e Norvegia, Olanda, Danimarca, Russia, Francia (Parigi) e Turchia (già, perfino della Turchia: neanche una parola invece per ciò che si fa in Italia, da Torino a Bologna, da Milano a Roma). Coteste indicazioni consistono in elenchi degli istituti musicali, in descrizioni succinte degli stessi e delle sale di concerto e dei teatri (per quel che riguarda la loro capacità e il loro personale artistico), in elenchi dei musicisti, professori insegnanti, professori d'orchestra, cantanti, critici, ecc.

Delle lacune e delle inesattezze ve ne saranno senza dubbio parecchie (io stesso ho potuto trovarne): comunque, questo *Musiker-Kalender* può essere utilissimo perchè di indicazioni relative alla attività musicale delle città europee ne dà pur sempre moltissime che non si saprebbe come altrimenti procurarsi. I. P.

F. DE MÉNIL, **Muzika terminaro.** — Francujo, 1908, Librejo Hachette.

L'universalità dei termini musicali, cui qualche eccezione per opera di pochissimi editori stranieri non nocque gran fatto, si concentra dunque nell' Esperanto, grazie all'amorosa cura di Mr De Ménil.

Per la prima volta io scorgo un saggio della nuova lingua succedanea al Volapük, felicemente defunto, e questo saggio non mi convince troppo della sua utilità: mi fa pensare piuttosto quanto fragile sia la mente umana. Comunque v'imparo che in Esperanto la croma si dice *Okonnoto*, la chiave di violino *Gokleo* e la pausa di sedicesimo *Deksesonsilento*; che il larghetto significa *Jom malpli rapide*, il rallentando *Malakcelante*, e il crescendo *Pli fortigante iom post iom*, ecc. O. C.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Giornale dei Musicisti (Milano).

Anno II, N. 1. — G. Gallignani, " *Tornate all'antico e sarà un progresso* ". — Chr. de Bertier, " *Ippolito e Aricia* " *di Rameau all'Opéra.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

Agosto 1908. — A. D'Angeli, *Il Petrarca e la musica.* — J. Vatielli, *La " Lyra Barberina " del Doni.*

Settembre. — A. D'Angeli, *Il Petrarca e la musica* (cont.). — J. Vatielli, *La " Lyra Barberina " del Doni* (cont.).

La Nuova Musica (Firenze).

N. 152-153. — A. Bonaventura, *Sarasate.* — Bertini, *Aneddoti e spigolature su Sarasate.* — Untersteiner, *La 44ª adunanza della Società generale dei musicisti tedeschi a Monaco.*

Musica sacra (Milano).

Agosto 1908. — *L'assunzione della SS. Vergine Maria* (Note liturgiche). — *Alcune osservazioni sul ritmo della polifonia vocale classica.* — *Gioachino Rossini e la musica sacra.* — *Organisti ed organari.*

Settembre. — *Congresso Ceciliano d'Italia nel 1909.* — *Osservazioni pratiche sul canto dei Vespri.* — *Organisti e organari.*

Ottobre. — *A Londra, al Congresso Eucaristico.* — *In ria tenzone.* — *Organisti e organari.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

Luglio-Agosto 1908. — G. M. Beyssac, *L'Office de la Circoncision de Pierre de Corbeil.* — K. Baralli, *Il senso preciso dei gruppi di lettere romaniane* sv, iv, sb, lb, ib *nei mm. sangallesi.* — L. Gougaud, *La prière les bras en croix.*

Santa Cecilia (Torino).

Agosto-Settembre 1908. — *I Vescovi e la musica sacra.* — O. Ravanello, *Sul ritmo e sull'accompagnamento del Canto Gregoriano.* — Sac. P. Guerrini, *Luca Marenzio.* — *Le feste frescobaldiane a Ferrara.*

Ottobre. — D. Thermignon, *Il fatto ed il non fatto.* — *Associazione Italiana di S. Cecilia.*

FRANCESI

La Revue Musicale (Paris).

N. 15. — Combarieu, *Histoire du théâtre lyrique. Exécutions et publications récentes.*

N. 16-17. — Combarieu, *Le rythme dans la magie et la musique.* — Dador, *Quintes et octaves.*

N. 18-19. — Combarieu, *Histoire du drame lyrique: Le " Prométhée " d'Eschyle.*

N. 20. — Combarieu, *Histoire du théâtre lyrique. Publications nouvelles.* — Saint-Saëns, *Pablo de Sarasate.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 15-20. — J. Loisel, *La Sonate classique avant Beethoven* (suite) (La " poëtical basis ": la Sonate, forme musicale du lyrisme personnel).

N. 15-16. — H. Kling, *Le poète Castelli et Beethoven.*

N. 17-18. — M. Brenet, *La mélodie chez Haydn.* — Scudo, *Pages oubliées* (Compte-rendu du premier concert donné à Paris par Wagner en 1860).

N. 19. — M. Doubresse, *L'instruction musicale* (Progrès réalisés, améliorations possibles). — H. Kling, *R. Wagner à Triebschen et Lucerne.*

N. 20. — W. Ritter, *La VII*ème *Symphonie de G. Malher* (Première audition à Prague).

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 29-30, 31-32, 33-34. — Maurice Kufferath, *Lettres de Rich. Wagner à Minna Wagner* (seguito e fine).

N. 33-34. — May de Rudder, *Aux " Festspiele " de Bayreuth.*

N. 35-36, 37-38. — Gaston Knosp, *Le " Eulh-ya " et la musique chinoise.*

N. 37-38. — Michel Brenet, *La Symphonie avant Haydn.*

N. 39-40. — Frank Choisy, *Une lettre inédite de Beethoven* (Relativa alla *Messa solenne*). — H. de Curzon, *Sarasate.* — Ernest Closson, *Un nouvel accroissement du Conservatoire de Bruxelles.*

N. 39-40, 41, 42, 43. — Ernest Closson, *Le Lied Néerlandais d'après un ouvrage récent.*

N. 41. — Dr Dwelshauvers, *Haydn et les premières Symphonies.* — *Lettres inédites de Bizet* (Pubblicate dalla " Revue de Paris "). — *Sarasate. Quelques souvenirs.*

N. 42. — H. de Curzon, *Amours d'Opéra au XVIII*e *siècle.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 30-41. — J. Tiersot, *Soixante ans de la vie de Gluck* (suite). — A. Pougin, *Une famille de grands luthiers italiens: les Guarnerius* (suite).

N. 31, 33, 35, 39. — R. Bouyer, *Petites notes sans portée* (Nos impressions de saison sur la musique plus ou moins vocale; nos impressions d'actualité sur les musiques militaires; la musique de la lumière; encore un signe du temps).

Le Théâtre (Paris).

Juillet II. — H. de Curzon, *Le mois musical.* — Schneider, *" Boris Godounow " de Moussorgsky à l'Opéra.*

Août I. — Jullien, *" Hippolyte et Aricie " de Rameau à l'Opéra.*

Id. II. — *Les concours du Conservatoire.*

Septembre I. — *Théâtre de Viborg (Finlande): " Pohjan Neito ", opéra de O. Mericanto.*

Id. II. — *Théâtre des Arènes de Béziers: " Le premier Glaive " de Rabaud.*

Octobre I. — H. de Curzon, *" Paul et Virginie " de Massé à la Gaîté.*

TEDESCHI

Caecilia (Strassburg).

Anno XXV, N. 9. — F. X. Mathias, *Die Universalität des Gregorianischen Chorals.*

Die Lyra (Wien).

Anno XXXII, Fasc. 1. — A. A. Naaff, *Vielleicht* (Alcune considerazioni sulle tendenze artistiche attuali).

Fasc. 2. — D. L., *Richard Wagners Weltanschauung* (fine).

Signale für die Musikalische Welt (Lipsia-Berlino).

N. 32. — L. Schmidt, *Umkehr.* — A. Spanuth, *" Die Meistersinger " in Berlin als Sommeroper* — Comunicazioni — Notiziario — Recensioni.

N. 33. — A. Spanuth, *Ein Eindringling.* — S. a. r.

N. 34, 35, 36. — O. v. Riesemann, *Les legs de Moussorgski.* — S. a. r.

N. 37. — L. Schmidt, *Die Grenzen der musikalischen Ausdrucks.* — S. a. r.

N. 38. — A. Spanuth, *Die Operette in America.* — Fr. Brandes, *Edmund Kretschmer.* — S. a. r.

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Lipsia).

Fasc. 10-11. — R. Schwartz, *Emil Vogel.* — A. Sandberger, *Rossiniana.* — *Sterndale Bennet.* — L. Laloy, *" Hippolyte et Aricie " de J. Ph. Rameau et " Boris Godounow " de Moussorgski à l'Opéra de Paris.* — Z. Jachimecki, *Das richtige Datum des Briefes L. v. Beethoven's an die unsterbliche Geliebte.* — *Programme Music, and After.* — Notizie — Recensioni — Cataloghi di libri — Critiche — Comunicazioni, ecc.

Fasc. 12. — Ch. Maclean, *Two English Authors on Wagner's Ring.* — F. Erckmann, *Sphärenmusik.* — S. a. r.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

N. 452-458. — Fr. Niecks, *The sons of J. S. Bach. Carl Philipp Emanuel Bach.* — Notizie — Recensioni, ecc.

Musical Courier (New York).

N. 1480. — The Editor, *Reflections on Matters temporal and transatlantic.* — A. Abell, *Famous Violinists of the past: G. B. Viotti.* — M. Hambourg. *The Pianist and his enemies.* — *The maiming of music: Interpretation.* — Corrispondenze dai principali centri musicali d'Europa e d'America. — Notizie, ecc.

N. 1481. — The Editor, *On separate and salient subjects.* — *The maiming of music. Individuality.* — S. a. r.

N. 1482. — *A drawing-room drama. Words and Music by Leonard Liebling.* — A. Abell, *Famous Violinists of the past: Niccolò Paganini.* — S. a. r.

N. 1483. — A. Abell, *Famous Violinists of the past: Louis Spohr.* — *Abell on Berlin Life and People.* — L. Liebling, *Variations.* — S. a. r.

N. 1484. — A. Abell, *Famous Violinists of the past: Ole Bull.* — James M. Tracy, *Study with Liszt at Weimar.* — L. Liebling, *Variations.* — *Russian Instruments of the National Type.* — S. a. r.

The Musical Times (Londra).

N. 786. — D. C., *A visit to Preston.* — F. G. E., *Gluck in England.* — *Occasional Notes.* — Reviews.

N. 787. — Dr. H. A. Harding Hon. Secretary of the R. C. of Organist. — D. C., *A visit to Bedford.* — C. F. A. Williams, *Epiphany services in the church of Sant'Andrea della Valle, Rome.* — S. a. r.

NOTIZIE

Opere nuove e Concerti.

*** La nuova opera di Ermanno Wolf-Ferrari è intitolata " *Le gioie della Madonna* ". Si tratta di scene della vita popolare napoletana.

*** Si è rappresentata a Kassel una nuova opera in un atto di E. Moor dal titolo " *Campane di nozze* ".

*** Augusto Bungert ha dedicato al conte Zeppelin la sua nuova *Sinfonia eroica*.

*** Gustavo Mahler ha fatto eseguire a Praga la sua nuova sinfonia.

*** *Elettra*, la nuova opera di R. Strauss, sarà rappresentata per la prima volta in dicembre al teatro reale di Dresda.

*** La nuova opera in un atto, " *Versiegelt* ", di Leo Blech, andrà in scena il 6 novembre al teatro di Hamburgo.

Concorsi.

*** *Concorso per un libretto d'operetta.* — Riceviamo: Allo scopo di contribuire a sollevare le sorti dell'operetta italiana, il giornale torinese " Lo Spettacolo " e l'editore musicale Gustavo Gori aprono un concorso per un libretto d'operetta in tre atti a tema libero, con premio unico di L. *mille*.

Seguirà un secondo concorso per musicare il libretto premiato.

La giuria sarà formata da capocomici d'operetta e da illustri commediografi italiani per modo che la sua serietà e competenza siano ineccepibili.

Per le modalità del concorso e per qualunque schiarimento, rivolgersi con cartolina doppia alla Direzione del giornale " Lo Spettacolo ", Corso Quintino Sella, n. 8, Torino.

*** I risultati del gran concorso internazionale di musica (*opera* e *dramma lirico*) organizzato da Henry Deusch sono: Primo premio (L. 10.000) concesso a Lucien Lambert per l'opera *La Penticosa*. Ai cinque seguenti è fis-

sato il premio di L. 4000: MAX D'OLLONE, *Retour*; JULES BOUVAL, *Anna Dea*: EDMOND MISSA, *Aubeline*; HENRI MARÉCHAL, *Pia*; EZIO CAMUSSI, *La Dubarry*.

*** Il *Central-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine* ha stabilito un premio di 1000 marchi per una grande composizione in una o più parti per violino ed orchestra. Alla Giuria partecipano eminenti musicisti come Max Reger, Henri Marteau, Jaques-Dalcroze ed altri. Per schiarimenti rivolgersi al presidente Adolf Göttmann, Berlino W. 57, Bülowstrasse 85.

Wagneriana.

*** Le rappresentazioni di quest'anno a Bayreuth, ad onta di fortissimi incassi, hanno lasciato un deficit. Interesserebbe tutti gli amici della musica di Wagner avere notizie autentiche e dettagliate sulle rappresentazioni di Bayreuth.

*** Nel 1909 si ripeteranno le rappresentazioni a Bayreuth con *Parsifal*, *Lohengrin* e la *Trilogia*.

Varie.

*** A proposito della " rigenerazione " della gamma, proposta dal signor J. D. Berrueta, riceviamo la seguente lettera:

Romano d'Ezzelino, 4 settembre 1908.

Pregiatissimo Signor Direttore,

Nell'allestire una nuova gamma, che dovrebbe essere la " *rigenerazione* " della vecchia, il signor Juan Dominguez Berrueta disconosce i principî fondamentali, elementarissimi, e non soggetti ormai a discussione, che ne debbono regolare i gradi. Egli trascura come " *inapprezzabile all'orecchio* " il comma, mentre per un orecchio fino è vero che l'ottava non permette alcuna alterazione nel suo rapporto $\frac{2}{1}$, che la quinta e la quarta rendono sensibile $\frac{1}{12}$ di comma, e che la terza maggiore può variare appena di $\frac{1}{7}$ di comma; nella terza minore e nelle seste la tolleranza è più grande, ma solo nell'intervallo di tono il comma passa quasi inosservato (ciocchè, però, non toglie che la perfezione della scala naturale esiga nel primo grado della scala l'intervallo di $\frac{9}{8}$ e nel secondo quello di $\frac{10}{9}$, anche allo scopo di ottenere la quinta falsa $\frac{40}{27}$, caratteristica del tono, sul secondo grado).

Ammesso come " *inapprezzabile* " il comma, ogni questione per adattare la scala naturale alle più svariate modulazioni e conseguenti armonizza-

zioni, sparisce, e allora tanto varrebbe accettare senz'altro nella sua semplicità la scala pitagorica colle sue terze disarmoniche, precisamente perchè crescenti di un comma. Il signor Berrueta propone invece una scala in cui sono conservati i rapporti della scala naturale pei suoni diatonici, e in cui i suoni cromatici derivano da tre specie d'intervalli frammessi ai diatonici, ossia dai rapporti naturali $\frac{135}{128}$ e $\frac{16}{15}$ che dividono il tono maggiore $\frac{9}{8}$, e dal rapporto pitagorico $\frac{256}{243}$ che insieme al naturale $\frac{135}{128}$ disegna il semitono nel tono minore $\frac{10}{9}$:

$$\overbrace{\frac{135}{128} \quad \frac{16}{15}}^{\frac{9}{8}} \qquad\qquad \overbrace{\frac{256}{243} \quad \frac{135}{128}}^{\frac{10}{9}}$$

Ne risulta che colla tonica *re* e *sol* è invertito l'ordine dei toni maggiore $\frac{9}{8}$ e minore $\frac{10}{9}$; che colla tonica *do* ♯ e *fa* ♯ il primo grado è un po' calante dai $\frac{9}{8}$ $\left(\frac{4096}{3645}\right)$; che sulla tonica *do* ♯, *mi* e *fa* ♯ la terza è nel rapporto $\frac{512}{405}$, ossia più alta della terza temperata; che sulla tonica *re* ♯, *sol* ♯ e *la* ♯ risuona una terza minore $\left(\frac{1215}{1024}\right)$ crescente sulla pitagorica, vale a dire aumentata più di un comma sulla naturale; che sul *mi* ♭, *la* ♭ e *si* ♭ abbiamo una terza maggiore pitagorica $\left(\frac{81}{80}\right.$, cioè un comma più alta della naturale); ma il difetto che guasta in modo intollerabile la gamma *rigeneratrice* sta nel fatto che sulla tonica *re* la quinta è falsa $\left(\frac{40}{27}\right)$, e inoltre che per il *re minore* la terza è pitagorica $\left(\frac{32}{27}\right)$; il lettore potrà facilmente scoprire altri rapporti, che riesciranno tanto più sgraditi nel contrasto coi naturali esistenti nella scala del sig. Berrueta.

Dopo ciò riconosco ben volentieri che questi ha trovato ingegnosamente un temperamento *disuguale*, che a prima vista può sembrare pratico a preferenza della scala " *graduata ..... come un termometro* ", quale egli chiama la temperata; sono convinto però che se egli vorrà studiare a fondo l'argomento, spassionandosi dalla sua scoperta, arriverà a capire che la più grande conquista per la creazione della musica moderna fu il temperamento *eguale*, quel temperamento che permette, senza troppo alterare la percezione dei suoni naturali, l'armonizzazione in tutti i toni, quel temperamento che, diciamolo pure, è più affine al significato della scala naturale che non sia la " *rigenerazione* " immaginata dal sig. Berrueta.

Gradisca, egregio signor Direttore, i più distinti ossequi

dal Devot.mo
Dott. OSCAR CHILESOTTI.

*** Il prossimo congresso della " Società Internazionale di Musica " si terrà a Vienna alla fine di maggio del 1909.

*** Un' esposizione di musica avrà luogo in Lipsia, dal 13 al 15 giugno del 1909.

*** Coloro che conoscono a fondo la musica di Mussorgski sostengono che le caratteristiche di questa si possono constatare ancora nella musica di Debussy. Non è questo forse un tema interessante da trattare in una tesi di laurea? Debussy fu per qualche tempo in Russia.

*** Al Metropolitan di New-York fino ad oggi si è cantato in tre lingue. Nel prossimo inverno si canterà in una quarta lingua, cioè in inglese, l'opera di Humperdinck " *I figli del re* ". E più ancora: si annuncia allo stesso Metropolitan la prossima esecuzione dell'opera di un compositore di Boston, Frederick S. Converse, in lingua inglese, intitolata " *The Pipe of Desire* ".

*** Georg Schumann, direttore della *Singakademie* di Berlino, ha acquistato pel museo Bach a Eisenach un ritratto del gran Sebastiano, scoperto di recente.

*** A Torino si è inaugurato il nuovo Politeama Chiarella con rappresentazioni d'opera.

*** A Torino presso la scuola di pianoforte dei professori Boerio, Ferraria e Gilardini si è istituito un corso di Ginnastica ritmica ed estetica secondo il metodo E. Jaques-Dalcroze; il prof. Ferraria si recò a Ginevra in agosto e ne constatò l'importanza educatrice.

*** Gli editori Bach e Co. di Londra (139 Oxford Street) annunciano la prossima pubblicazione in 12 dispense della musica per pianoforte di Alessandro Scarlatti — *Toccate*, *Fughe*, *Variazioni*, ecc. — secondo un volume manoscritto in loro possesso.

Necrologie.

*** Paolo Homeyer, il distinto organista e insegnante di organo al Conservatorio di Lipsia, è morto in età di 54 anni. Homeyer derivava da una famiglia di buoni musicisti di Osterode. Egli ricevette la sua educazione anzi tutto al Conservatorio di Lipsia, dove egli ritornò più tardi come insegnante, dopo aver dato concerti in Germania ed in Italia.

*** Dalla Russia ci giunge la notizia della morte di Slavianski d'Agreneff, conosciuto in tutte le principali città della Germania e di altri paesi d'Europa, come pure d'America, qual direttore di un eccellente coro di musica sacra.

*** È morto il compositore parigino d'operette, Louis Varney.

*** A Weimar, l'organista Wilhelm-Gottschalg, che fu amico di Liszt e di Wagner.

*** Edmund Kretschmer, autore dell'opera *Die Folkunger* e di molte altre composizioni d'ogni genere, molto conosciuto in Germania, è morto in età di 76 anni.

*** A Nauheim, l'editore di musica Adolfo Fürstner.

*** Il famoso e fecondo compositore russo Rymsky-Korsakow.

*** A Milano, il pianista-compositore Luca Fumagalli.

*** A Londra, il violinista Karl Deichmann.

*** Augusto Bernhardt, che fu un tempo direttore del Conservatorio di Pietroburgo e che tradusse in tedesco parecchie opere russe.

*** A New-York, il pianista William Mason, benemerito della coltura musicale in quella città.

*** A Dresda, il compositore Edmond Kretschmer.

*** Georges Marty, direttore d'orchestra a Parigi.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Alaleona D., *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia.* In-12°. Torino. Bocca. L. 6.

Berenzi A., *Per Gerolamo Frescobaldi, nel III centenario dalla pubblicazione della sua prima opera musicale.* In-8°. Cremona, Unione Tip. Crem.

Bongioanni L. E., *Norme per l'accordatura dei pianoforti.* In-16°. Torino, S. T. E. N. L. 6.

Ceccherelli G., *Aspettando la prima di " Tristano e Isotta ".* In-16°. Parma, A. Zerbini.

Cipollini F., *Appunti di storia e critica del melodramma.* In-16°. Padova, Drucker. L. 1,50.

Wagner R., *Lettere ai suoi amici,* per cura di G. Petrucci. In-8°. Milano, A. Solmi. L. 3.

FRANCESI

Dauriac L., *Le musicien-poète Richard Wagner.* Étude de psychologie musicale. In-16°. Paris, Fischbacher. Fr. 5.

Isoré O. et **Maréchal H.**, *La musique au Brevet supérieur.* Questions théoriques, exercices, dictées. In-8°. Paris, Delagrave. Fr. 4.

Monod E., *Harmonie et mélodie.* In-16°. Paris, Fischbacher. Fr. 1,25.

Rolland R., *Musiciens d'autrefois.* In-16°. Paris, Hachette. Fr. 3,50.

TEDESCHI

Abert H., *Geschichte der Robert Franz – Singakademie zu Halle (1833-1908).* Halle, M. Niemeyer.

Fuchs R., *Musikgeschichte, Kurzgefasstes Handbuch zum Sebststudium, etc.* Breslau, J. Hainauer.

Göhler G., *Ueber musikalische Kultur.* Leipzig, Breitkopf.

Hesse M., *Deutscher Musiker-Kalender f. d. J. 1909.* Leipzig, M. Hesse.

Kistler C., *Musik-theoretische Schriften.* Heilbronn, C. F. Schmidt.

Klampfl E., *Richard Wagners " Parsifal „ u. seine Bayreuther Darsteller.* Wien, Huber u. Lahme.

Palme R., *Das Orgelregistrieren im Gottesdienstlichen Gebrauch.* Leipzig, M. Hesse.

Schiedermair L., *Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Studien zur Geschichte der deutschen Oper.* Leipzig, C. F. Kanht.

Schjelderup G. u. **Niemann W.**, *Edvard Grieg.* Biographie u. Würdigg. seiner Werke. Leipzig, C. F. Peters.

Ulktrompete, die. Witze u. Anekdoten f. musikal u. unmusikal. Leute. Leipzig, Gebr. Reinecke.

Wagner R., *An Ferdinand Praeger.* 2. Aufl. Hrsg. v. H. S. Chamberlain. Berlin, Schuster u. Loeffler.

— *An Eliza Wille.* 15 Briefe. 2. Aufl. Hrsg. v. W. Gohlter. Berlin, Schuster u. Loeffler.

Wegweiser, praktischer, f. Besucher der Bayreuther Festspiele 1908. Bayreuth, G. Niehrenheim.

Wiederkehr G., *Das Volkslied. Mit Beispielen aus dem Freiamte.* Bern, A. Francke.

Wolf H., *Verzeichnis seiner Werke. Mit Einführg. v. Paul Müller.* Leipzig, C. F. Peters.

INGLESI

Fisher H., *The Pianist's Mentor;* a Text-Book for Students of all Grades. 4td ed. London, Curwen.

Grove, *Dictionary of Music and Musicians.* Ed. by J. A. Fuller-Maitland, Vol. 4. London, Macmillan.

Santley C., *The art of Singing and Vocal Declamation.* London, Macmillan.

ESPERANTO

F. de Ménil, *Muzika terminaro* (Terminologia musicale). In-8°. Parigi, Hachette. Fr. 0,60.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Natoli Vincenzo. — *Le voci dei venti.* Scena fantastica in un atto; versi di Clematis. — Milano, R. Fantuzzi.

In Italia, in riguardo alla musica teatrale o alle sue derivazioni, si è formato un tipo unico di stile, che è come la prosa piatta dei giornali. Con nostro dispiacere constatiamo che la musica di questa *Scena fantastica* appartiene a questo tipo unico: e il critico non ha nulla da dire.

Reuchsel Amédée. — *Sonate* pour Piano et Violoncelle.
Quatuor pour Piano, Violon, Alto e Violoncelle.
Trio en Mi ♭ majeur pour Piano, Violon et Violoncelle. — Henri Lemoine, Paris.

Alla prima lettura l'impressione non è ben chiara: lo stile armonico ricercato, la tendenza all'alterazione cromatica degli accordi che aspramente urta con frasi d'un fare più comune, il frequente e brusco modulare tradiscono nell'artista lo sforzo dell'originalità e l'intenzione di accostarsi ai più moderni compositori francesi: donde una lingua musicale non ben fusa nei suoi elementi, che sfugge ad un giudizio preciso del critico. I quali difetti non tornano a biasimo del compositore; anzi attraverso a queste disuguaglianze scorgiamo un temperamento non dubbio di artista che vuole e ardisce, ammiriamo l'ampiezza melodica nei momenti lirici, l'impeto in alcune parti e anche bellezza di pensieri: qualità più evidenti nel Quartetto e nel Terzetto — in quest'ultimo notiamo l'unità tematica dei tre Tempi. Queste opere ottennero il premio Chartier: auguri dunque!

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

INDICE DELLE OPERE RECENSITE

INDICE ALFABETICO